

國立臺灣大學文學院中國文學系



碩士論文

Department of Chinese Literature
College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

神性、美育與色魔：

論沈從文 1940 年代的精神困境及寫作

Divinity, Aesthetic Education and Incubus:

A Study in Shen Cong-Weng's Mental Predicament and

Writing in the 1940s

黃衍智

YEN-CHIH Huang

指導教授：高嘉謙 博士

Advisor: CHIA-CIAN Ko, Ph.D.

中華民國 111 年 6 月

June 2022

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

MASTER'S THESIS ACCEPTANCE CERTIFICATE
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY



神性、美育與色魔：

論沈從文 1940 年代的精神困境及寫作

Divinity, Aesthetic Education and Incubus:

A Study in Shen Cong-Weng's Mental Predicament
and Writing in the 1940s

本論文係黃衍智(R07121003)在國立臺灣大學中國文學系完成之碩士學位論文，於民國 111 年 6 月 27 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明。

The undersigned, appointed by the Department of Chinese Literature on 27/06/2022 have examined a Master's thesis entitled above presented by YEN-CHIH Huang (R07121003) candidate and hereby certify that it is worthy of acceptance.

口試委員 Oral examination committee:

高嘉謙

黃錫樹

劉正忠

(指導教授 Advisor)

謝 辭



這本論文能完成，要感謝高老師幫我看過兩遍，如果沒有老師的督促，我一定沒有勇氣修改。也要感謝修課時遇到的老師們，給了我很多思考上的啟發。另外也要感謝兩位口試委員，劉老師跟黃老師提出的意見，讓我能更冷靜地反省自己的文章。

而在碩士四年間，要感謝政賢時常陪我吃飯聊天，以及不時陪我在線上聊一些有的沒的的子超。還有男籃的各位，雖然我後來越來越少去練球，但總是找得到一起打球的夥伴。

最後要感謝父母的支持，畢竟在這個年代，還能任性地選擇讀文科的研究所，並不是一件容易的事。

而關於這本論文，其實後來想想，這次用的研究方法根本走不通，它摻入了太多個人自以為是的情感——終究是不夠節制的寫作。

最後，我想引用汪曾祺賀沈從文八十大壽的律詩作結：

猶及回鄉聽楚聲，此身雖在總堪驚。海內文章誰是我，長河流水濁還清。

玩物從來非喪志，著書老去為抒情。避壽瞞人貪寂寞，小車只願走鞦韆。

寫得真好啊，尤其是「玩物從來非喪志」那一聯——希望這是真的。

摘要



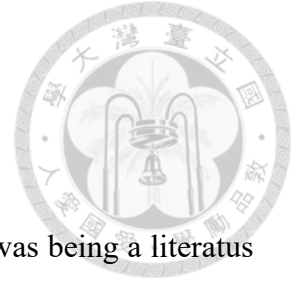
1949 年是沈從文生命中異常重要的一年，大致上標誌了他作為文人或是文物研究者的分界。同年三月沈從文試圖自殺，自殺失敗之後進入精神病院療養，並重新思索個人寫作與國家的關係，終於「沉默歸隊」。關於沈從文的瘋狂與自殺，學界已有不少討論，論者援引的脈絡與論述的框架也各不相同。本文試圖提出另一種討論方式，以沈從文的《七色魘集》為核心，並繫連其他相關的書寫，探討作家的思想演變與困境。以《七色魘集》為核心的主要原因在於，沈從文的瘋狂與自殺的脈絡，基本上奠基於中日戰爭的影響與 1940 年代的思想轉折，而《七色魘集》正是相關話題的集大成。集中的關鍵話題在於「現象」與「抽象」的辯證，沈從文將生命的象徵意義與救贖的可能性，寄託於穿透「現象」之後所展現的「抽象」境界，而此「抽象」境界的最終體現，即是沈從文筆下最為難解的語彙：「神」。

1940 年代以來，沈從文在個人生命史與思想、寫作上所遭遇的難題，基本上都不外於「抽象」與「神」的思索。故本文試圖以此為主軸，詮釋「抽象」與「神」的議題如何在其書寫中展開，其與作家生命經驗又有何關聯。論文主要從三個面向著手：其一是「神」的概念的演變。沈從文早在 1929 年前後的苗族故事中就鋪展了相關的線索，「神」的概念與「湘西現代性」息息相關，既是個人情感的啟蒙，也是全新政治秩序的想像；因此，1930 年代的湘西書寫，是探問沈從文筆下的「神」的重要線索。其二是「神」的概念如何在 1940 年代被轉化為關於「抽象」的思索，此部分的討論以「愛欲傳奇」與「色魘」書寫為主。本文試圖藉此追問：當沈從文將「現象」作為追索「抽象」的起點時，如何混淆了重要的啟示與瀕臨極端的風險，最終成為導致作家的瘋狂的線索。其三是推展前文所提及的啟示與危機，重新梳理沈從文的思想脈絡。聚焦討論 1949 年前後沈從文在極端的精神狀態底下與「自殺事件」前後，過去學者較少注意的幾篇文章，藉此探討沈從文在新中國成立前後的特殊姿態，以及其「抒情」的可能與不可能。

關鍵詞：沈從文、現代性、抒情、神性、愛欲傳奇、色魔



Abstract



In 1949, Shen Cong-Wen gave up his original vocation which was being a literatus and became an archaeologist. In the same year, Shen attempted suicide; however, he survived. Because of Shen's reputation about writing, his attempting suicide may be a confusing issue. By close reading Shen's works in 1930's and 1940's, this thesis offers a view of exploring how Shen Cong-Wen was mentally ill and recovered from it. In brief, Shen's tragic suicide was caused by his extreme writing experiment began in late 1930's and the political pressure from left-wing literati in late 1940's.

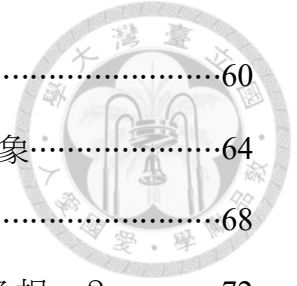
To address this issue, this thesis starts with Shen's extreme writing experiment. Shen committed to discover a brand new and more effective writing skill after his "*Border Town*" (邊城) made achievements. Shen wanted to create a writing style which could capture the uncertain abstract beauty. However, this experiment about abstract writing didn't work well, so Shen's mental state swung between elation and despair. Alone with the Second Sino-Japanese War and snowballing Chinese Civil War, Shen's liberalism was challenged and his writing experiment was blamed by left-wing literati. At last, through the mentally ill and suicide in late 1940's, Shen transformed his abstract writing style into 'abstract lyrical' (抽象的抒情) which could resolve the conflicts between new nation and individual.

Keywords: Shen Cong-Wen, modernity, lyrical, divinity, legend of eros, incubus

目 錄



口試委員審定書	i
謝辭	ii
中文摘要	iii
英文摘要	v
目錄	vi
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 文獻回顧	3
第三節 研究背景與範圍	8
第四節 篇章安排與各章議題	11
第五節 研究方法	16
第二章 「神的秩序」與「現代政治」的張力：以沈從文的「湘西」為線索	19
第一節 「湘西現代性」	21
第二節 「湘西」的「自由戀愛」與地方秩序的想像：苗族故事裡的政治線索	25
(一) 無政府主義的誘惑	25
(二) 如何「戀愛」？如何「自由」？	32
第三節 作為史觀的「神的秩序」	39
(一) 「神之再現」：《鳳子》中的重要啟示	40
(二) 又是「戀愛」？	47
(三) 小結	51
第四節 「現代政治」的理想：以沈從文的「泛神」為線索	52
第三章 「審美」中的現象與抽象：以「新愛欲傳奇」為線索	59
第一節 「愛欲」的矛盾：沈從文的獨特「審美」議題	60



(一)愛欲想像與「審美」的「抽象」化.....	60
(二)交錯於「個人私慾」與「抽象之美」之間的女性形象.....	64
(三)「慾望凝視」與「被」審視的女性.....	68
第二節 邁向 1940 年代的「抽象」啟示：「現象」還是「色相」？.....	72
(一)《看虹錄》中「色相」與「抽象」的通同為一.....	73
(二)《摘星錄·綠的夢》的「露骨」與「裸體」.....	81
第三節 小結：一座「抒情主義」的歧路花園？.....	87
第四章 聲色如何迷人：以 1940 年代的「色魔」書寫為線索.....	91
第一節 《七色魔》前導：「現象」的呈顯與「抽象」的啟示.....	95
第二節 〈綠魔〉：沒有「距離」的觀看.....	96
第三節 〈白魔〉：戰爭暴力如何映於「眼」中？.....	106
第四節 從〈黑魔〉到〈青色魔〉：「眼睛」的危機與救贖.....	109
第五節 直視「神」的契機：〈水雲〉中的抽象之美與現代危機.....	116
第六節 〈赤魔〉：最後的傳奇的序幕.....	121
第七節 小結：「凝眸」之中的「色」與「魔」.....	127
第五章 美育的重造與劫毀：沈從文經歷「自殺事件」的前後轉折.....	129
第一節 生命理論與美育烏托邦.....	130
(一)「美學」化的生命：沈從文對於生命象徵的理解.....	130
(二)美育烏托邦：〈北平通信〉中的「雕像」與「音樂」.....	138
(三)小結.....	145
第二節 劫後餘生與抒情的餘波.....	146
(一)走向文物：「地之子」與「水之子」的隔閡.....	146
(二)關於音樂：「抽象的抒情」作為一種生命的「辯證法」.....	151
第六章 結語.....	165
參考文獻.....	173

附錄

179





第一章

緒論



第一節、研究動機與目的

1949年三月二十八日上午，沈從文「用剃刀把自己頸子劃破，兩腕脈管也割傷，又喝了一些煤油」¹。從此以後，沈從文的文學生命幾乎就此終結，而文物學家的沈從文則如同新生出世，這樣的斷裂不免令人感到錯愕——這位頗負盛名的五四作家，在新中國風光登場的時刻，竟然以如此激烈的方式自毀前程，彷彿暴露了文學與政治之間不可告人的幽暗。歷來關於此事的討論，可總結出兩種主要的解釋：其一緣於共產黨文藝政策所形塑的高壓政治環境；其二則關乎作家個人內在的精神風暴。關於政治壓迫的討論，主要得力於傳記、歷史的研究，彼時的沈從文與社會環境、政治勢力的互動，大致都有清楚的勾勒與論述，²然而困難的是作家個人內在的精神危機，³諸如此類單從生命史切入不一定能找到清楚的對應，緣此，我們必須在文學創作中尋找線索。⁴

事實上在沈從文的作品中，不乏對於「瘋狂」的想像與敘述，而且值得注意的是，相關篇章的寫作與發表大多聚集在1930年代後期與1940年代，這正好是沈從文文學創作的最後階段，且一路延伸到1949年的自殺事件。⁵然而耐人尋味的


¹ 這是沈從文自殺獲救後，張兆和寄信通知沈從文的大姐與大姐夫時所描述的內容。全文可參考〈張兆和致田真逸、沈岳錕等〉，《沈從文全集 19》（太原：北岳文藝出版社，2009年9月），頁22-23。下文所引用的沈從文作品版本，均同為上述北岳文藝出版社2009年出版的修訂本，以下不再重述，僅於引文後標示集數與頁數，括號中分號前為級數、分號後為頁數。

² 可參考張新穎：《沈從文的後半生》（臺北：麥田出版社，2015年2月），或是錢理群：〈北方教授的抉擇〉，《1948：天地玄黃》（香港：香港城市大學出版社，2017年），頁231-251。

³ 張新穎也討論過這個問題，可參考氏著：《沈從文九講》（北京：中華書局，2015年9月）。

⁴ 王德威曾從沈從文1949年三月前後的書信與日記切入，論述作家自殺的因緣與書寫的隱密關聯。惟王文聚焦在自殺事件及其後續，本文則試圖探討自殺與瘋狂的前緣。王德威的論述可參考氏著：〈沈從文的三次啟悟〉，《史詩時代的抒情聲音》（臺北：麥田出版社，2017年10月），頁163-215。

⁵ 筆者在論文口試時，口試委員指出沈從文的「瘋狂」與「自殺事件」不能簡單視之。以「瘋狂」來說，沈從文雖然在1940年代的作品中，多次提及自己的瘋狂，但這除了真的是作家自剖心事以外，其實不無「表演」的可能。這並不是要指責沈從文虛情假意或是為文造情，而是要指出，如果沈從文能用文章編排瘋狂的理路，甚至發展成一套治療的過程，那豈不就變成一種「可控的瘋狂」？而

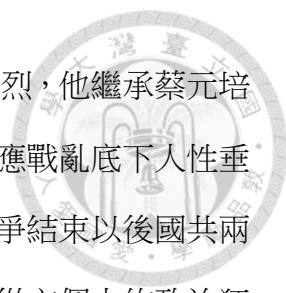


是，早在 1930 年代中期，沈從文就已經不再是「滿腔怒火的北京青年」⁶，而且也在北方文壇站穩了腳跟，取得了相當的地位：1933 年沈從文主持《大公報》「文藝副刊」、1934 年發表往後最為人稱道的代表作《邊城》、1935 年參與了《大公報》「詩特刊」的創刊工作……諸如此類，都代表了沈從文在北方文壇、京派作家群中的顯眼位置——誇張一點來說，沈從文就算在那時結束他的寫作生涯，大概在中國現代文學史上也仍然會有一席之地。不過沈從文顯然不滿於此，在邁向 1940 年代的過程中展開了對於「抽象」的特殊思考，與「神性」的全新展演，我們於此讀到作家最幽微難解的作品，焦慮與「瘋狂」也反覆以各種形式顯現於字裡行間。儘管沈從文關於「抽象」與「神性」的實驗寫作始於 1930 年代後期，這些議題並非於此時期突然產生，1920 年代末期以來的苗族傳奇，與接續完成的鄉土抒情故事，在在顯示了沈從文不只是一個耽溺於牧歌式田園風光的作者，他對於「人與地」的關懷其實帶有倫理的傾向，對於「神性」的追求在那時候就有跡可循了。由此推之，沈從文寫作中恆存的「救贖衝動」⁷，其實是談論 1940 年代實驗寫作的基礎，因此關鍵的問題是，這樣的救贖衝動，如何從 1930 年代後期以來，被作家「抽象」化？我們再把時間往後推，配合沈從文後來的夫子自道來看，極端的「抽象」思考與對「神性」的追求，其實是 1949 年前後「瘋狂與自殺」的導火線之一。另外從歷史背景來看，沈從文開始試驗新風格的關鍵時期——1930 年代後期，正是中日戰爭

就「自殺事件」而言，事件的發生有可能是偶然的發展，眾多的因素當然都可能影響，但所有的因素匯集在一起，也未必就一定走向自殺。歸根究底來說，這牽涉到我們如何認知歷史發展的因果性，以及人文研究的方法論問題。筆者非常同意口試委員的說法，關於沈從文的「瘋狂」與「自殺事件」的討論，其解釋效力不能無限上綱——畢竟這不是一個歷史人物的精神分析報告，更何況即使是精神分析也未必有定下明確診斷的權力。緣此，此處必須強調本文中關於沈從文的「瘋狂」與「自殺事件」的解釋，都是基於文學中的呈現狀態。由此觀之，沈從文筆下那些「可控的瘋狂」，就作家行為而言，或許應當以「焦慮」視之。而且嚴格來說，本文是以作家的生命史為參照，而進行的沈從文的「文字展演」研究，它終究不能是以作家為主體的寫作精神史分析。這與沈從文這個歷史中曾經活生生的人，勢必有一段「距離」。而「距離」的形成有兩個因由，其一是沈從文以文字銘記自我時所內蘊的「表演」邏輯，其二是筆者透過文字進行理解的後設處境——這一切都源於「文」的「彰顯」（文「明」的功用），以及「遮蔽」（文「飾」的巧勁）的功効。

⁶ 關於沈從文早年離開故鄉湘西來到北京的生活境況與寫作狀態，金介甫有詳細的論述，「滿腔怒火的北京青年」即是借用金介甫的說法。詳細論述可參考金介甫著、符家欽譯：〈滿腔怒火的北京青年〉，《沈從文傳》（臺北：幼獅，1995 年 7 月），頁 159-170。

⁷ 借用黃錦樹的修辭。詳細論述可參考氏著：〈抒情的灰燼——論沈從文後期的寫作〉，《論嘗試文》（臺北：麥田出版社，2016 年 8 月），頁 150-153。



爆發，民國動盪的危機時刻，彼時沈從文的救贖衝動顯然更加熾烈，他繼承蔡元培「以美育代宗教」的信念，試圖塑造全新的「審美主體」，以對應戰亂底下人性垂危的境況，最終甚至演變為以「美育」救國的理想。然而中日戰爭結束以後國共兩黨的激烈衝突，使政治上的選擇突然縮減，「美育」終究淪為沈從文個人的政治狂想，無以回應變局，「獨立」也越來越不可能，作家的憂鬱與不見容於國、共兩方的窘境可想而知——最終關於「審美主體」的種種，只能在他的精神風暴裡打轉。

本文希望能將「沈從文的自殺」放到更為廣闊的寫作史與生命史中來檢視。首先政治壓迫絕對難辭其咎，然而若完全歸因於此，或許無法彰顯作家放下既有成就，重新揣摩寫作技術，辯證「現象」與「抽象」的用心良苦——畢竟能為寫作而瘋狂，終究是寫作者生命中的莊嚴事件。所以面對沈從文的自殺事件，筆者試圖提出一個「如何走向瘋狂」的脈絡，從文學的角度回應作家的幽微生命體驗與美學理想。總而言之，沈從文無法順利過渡到 1949 年以後的新中國，既牽涉到官方文藝意識形態的壓迫，也關乎作家創作歷程與生命史的複雜對位。緣此，沈從文創作生命於 1949 年的斷裂，是本文最核心的切入點。而在 1940 年代這個弔詭的歷史時空點裡，那曾經既冒犯了國家的文藝立場，又試探了個人精神瘋狂的疆界的「抽象」與「神性」，究竟是什麼？在作家創作史中的意義為何？沈從文為何情迷於此？其寫作中的「抽象」化過程又是如何？本文的論述將環繞上述問題展開，將作家的「抽象」思辨與「瘋狂與自殺」——這些過去相對遭到忽視的議題——當成解讀的重要座標，希望藉此提供一個不一樣的詮釋框架。

第二節、文獻回顧

時至今日，關於沈從文的研究可謂汗牛充棟，生平傳記自然不用說，文學創作的各種評述更是數不勝數，甚至連作家的思想體系、文學理論、⁸政治思想⁹等等，

⁸ 可參考陳慧寧：〈沈從文的創作理論〉，《生命理論——沈從文文論探微》（臺北：萬卷樓，2011 年 12 月），頁 39-81。

⁹ 可參考唐偉：〈「個人是國家一個單位」——沈從文公民政治哲學芻議〉（《現代中文學刊》2019 年第



都有研究者討論過。故本文的文獻回顧，會先從幾個重要的論述框架出發，再針對筆者想要深入的話題，尋找可以對話的專著或單篇論文。首先要理解「文學的沈從文」，最重要的論述應當是金介甫的《沈從文傳》¹⁰與凌宇的《從邊城走向世界》¹¹，兩書都對 1949 以年前沈從文的文學創作做了相當詳細的論述。凌宇的研究從沈從文的「湘西」背景切入，透過「城——鄉」對立的討論視野，建立了解讀沈從文寫作的重要指引。然而凌宇綜論沈從文的小說創作與散文自述，並強調綜合性的視野，雖然自成詮釋體系，卻未必能彰顯作家寫作的細微變化，故其對 1940 年代《七色魘》等作簡略帶過，且對沈從文後期念茲在茲的「抽象」與「神性」的解釋，亦只能遷就 1930 年代鄉土抒情敘事的格局。¹²金介甫的討論則緊扣現代中國的政治發展，沿著清朝到民國的邊地治理脈絡，使沈從文的「湘西」有了更具體的脈絡，其研究方法提醒了讀者所謂「湘西」的神祕，必須結合現代性的視野來看。筆者以為金介甫的研究最具啟發性的地方，在於更清楚地指出湘西治理的線索，因為對於現代化進程中地方的混亂與重造的希望，恰好構成了沈從文筆下的救贖衝動——從重造理想秩序到人性的抽象救贖，皆必須擺在這個脈絡底下來理解。可惜的是金介甫對沈從文「抽象」與「神性」的實驗性寫作，只有整體的評述與比較，較少細緻的分析，未能彰顯作家從 1930 年代轉進 1940 年代的複雜性。

就寫作議題的探討來看，黃錦樹的單篇論文〈抒情的灰燼——論沈從文後期的

1 期，頁 25-29)，以及黃銳杰：〈「湘西」背後的「民族」與「國家」——由近三十年沈從文研究的流變談起〉（《當代文壇》2018 年第 5 期，頁 97-101）。

¹⁰ 金介甫著，符家欽譯：《沈從文傳》（臺北：幼獅，1995 年 7 月）。

¹¹ 凌宇：《從邊城走向世界》（新北：駱駝出版社，1987 年 8 月）。

¹² 凌宇的論述頗有「蓋棺論定」的意味，他以為沈從文的文學時代已經完全過去了——「先前那個躍動的歷史過程在一瞬間彷彿凝定了」（凌宇：《從邊城走向世界》，頁 2），所以後來的研究者有了更客觀、更全面的「優越的地位」（凌宇：《從邊城走向世界》，頁 2）。凌宇的論述視野確實相當廣泛，然而其論述比較看不出作家的「變化」。例如他用「生活」與「生命」這組對照觀念來詮釋沈從文筆下的庸俗墮落與神性超越（凌宇：《從邊城走向世界》，頁 117-124），雖然精要地展現出作家整體的寫作風貌，然而其中「生命」的超越意義，其實是在 1930 年代末期才逐漸變得「抽象」，並且在 1940 年代以感官經驗混搭抽象思索而形成的。簡言之，那些抽象的文本——包括《看虹錄》、《摘星錄·綠的夢》、《七色魘》與《燭虛》等等，必須經過比較 1930 年代前半成熟時期的作品，方能展現其特殊意義。

寫作》¹³，以及王德威的〈批判的抒情——沈從文小說中現實的界域〉¹⁴、〈想像的鄉愁——沈從文與鄉土小說〉¹⁵與〈沈從文的三次啟悟〉，提供了探問沈從文寫作風格轉變的重要框架。首先黃錦樹提出了探究沈從文的「後期的寫作」的重要議題：

沈從文的抒情寫作和他的特殊經歷（「感官素材與人性辯證」）的轉化關係，個體如何面對多變、苦難的歷史，其抒情寫作是否足以開展出一種救贖批判；後半生因為轉向文物研究，以「抽象的抒情」為綱領，是否可以作為其文物研究的哲學基礎意義——救贖批判是否能在轉換物質形式後仍得以延續。¹⁶

引文中「抒情寫作」與「救贖批判」即是本文主要的著眼點，而對筆者而言，亦可視為從苗族傳奇、鄉土抒情敘事到思辨「抽象」的曲折路徑。惟黃錦樹最後將問題帶往沈從文的後半生，談論「愛與美」與「神」緣何終究只是「抒情的灰燼」，並未深入沈從文從 1930 年代後期到 1940 年代對「感官素材」的特殊創作。而王德威提出的「批判的抒情」與「想像的鄉愁」，複雜化了沈從文（看似是）田園牧歌式寫作的意義，並指出作家筆下那些暴力的陰影，其實構成了抒情技法的批判能量。¹⁷而〈沈從文的三次啟悟〉則精要地詮釋了沈從文 1940 年代的瘋狂與自殺，以及往後於內外交迫的處境下所創造的「抽象的抒情」。總而言之，黃錦樹和王德威的論述勾勒了從「批判的抒情」走向「抽象的抒情」的輪廓，以及作家透過抒情話語內部的張力所呈現的欲望和理想，然而轉變過程中的幽微心境與實驗寫作，似乎還有可以著力之處？那些促成改變的「感官素材」，究竟如何運作？此時期作家

¹³ 黃錦樹：〈抒情的灰燼——論沈從文後期的寫作〉，《論嘗試文》，頁 143-166。

¹⁴ 王德威：〈批判的抒情——沈從文小說中現實的界域〉，《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》（臺北：麥田出版社，2009 年 7 月），頁 279-337。

¹⁵ 王德威：〈想像的鄉愁——沈從文與鄉土小說〉，《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》，頁 339-394。

¹⁶ 黃錦樹：〈抒情的灰燼——論沈從文後期的寫作〉，《論嘗試文》，頁 145。

¹⁷ 王德威的論述其實也有稍稍觸及到 1940 年代的寫作，例如關於〈巧秀和冬生〉的討論，然而是在「批判的抒情」的脈絡中。筆者則試圖從「批判的抒情」重新出發，追問「抒情」的「批判性」，如何轉化為 1940 年代的「感官素材」？而此技法又是如何變換風貌，重新刺激的作家的「視」、「聽」體驗與寫作欲望？



緣何殫精竭慮於「現象」與「抽象」的辯證？「抽象的神」與「印象的美」如何連結？——這些問題都還有待開發。

配合作家的生命史與創作史來看，上述諸問題可以化約為：從 1930 年代後期到 1940 年代，沈從文所謂的「神」與「美」究竟經歷了什麼變化？唐東堰和白玉蘭合作的〈沈從文 1940 年代作品中的「神」〉¹⁸提出了簡要的認識框架，並且以沈從文筆下的「神」為核心線索，細分出四種的概念：其一為宗教偶像神，其二為湘西文化中的神，其三為藉由「理性」推敲出的神，其四為主體覺解之神。而誠如唐東堰和白玉蘭所論，上述第三種與第四種「神」是特別值得注意的，他們以「美」的體驗為核心，將「神」解讀為「原始巫文化的繼承和現代性提升」。¹⁹諸如此類連接「巫文化」與神祕體驗的討論，可與張森的〈論沈從文 1940 年代「抽象」寫作之傳統根脈〉²⁰並觀，張森同樣以「美」的體驗為媒介，指出「神」是受到「巫文化的泛神情感」、「道家齊物論思想」、「佛家無我觀」的影響，並融合「西方現代文化資源」的結果。綜觀上述兩個研究，論者皆點出了重要的議題，即「神」的概念其實與「美」的體驗有關，然而他們的解讀路數或許受限於凌宇的視野，過度強調了「巫文化」的影響力？而且談論「巫文化」的影響，有時候容易流於籠統，湘楚「巫文化」的線索能依憑作家身世背景得到關注，但未必有文本實踐上的支持。尤其我們聚焦的是 1940 年代的寫作，其中最引人注目的，或許已經不是湘楚「巫文化」的影響，而是「美」與「神」的辯證，如何透過摹寫技術的全新實驗完成？換言之，「感官」的體驗能力與「素材」如何呈現，相對於飄渺的「巫文化」線索，其實有明確的操作痕跡。緣此，本文試圖重新從文本出發，追索沈從文在寫作實驗

¹⁸ 唐東堰、白玉蘭：〈沈從文 1940 年代作品中的「神」〉，《武漢大學學報（人文科學版）》第 67 卷第 1 期（2014 年 1 月），頁 79-83。

¹⁹ 類似的分析方法亦可參考李萌羽、溫奉橋：〈沈從文小說中「神」的概念分析〉，《青島大學師範學院學報》第 25 卷 2 期（2008 年 6 月），頁 26-30。李萌羽、溫奉橋認為沈從文筆下的「神」有三種意涵，分別為「美」、「善」與「自然」（泛神），分類方法雖異於唐東堰、白玉蘭，然而解釋的方向相差不遠，惟兩方最大的差異在於，唐東堰、白玉蘭較明顯地援引「巫文化」來解釋，李萌羽、溫奉橋則無此詮釋傾向。

²⁰ 張森：〈論沈從文 1940 年代「抽象」寫作之傳統根脈〉，《中國文學研究》2019 年第 2 期（2019 年 2 月），頁 149-155。

中留下來的種種印記，探討假使有「神」，那「神」是如何刻畫在沈從文的文字中？

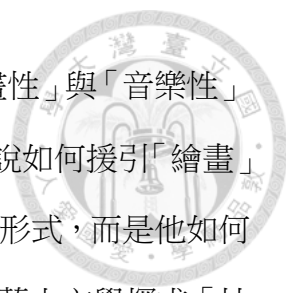
承上所述，本文希望處理的是「神」如何被沈從文「聽」到、「看」到，最終落實為文字——歸根究底，是「感官素材」與「摹寫技術」的問題。關於這個議題，津守陽在其〈從氣味的追隨者到音樂的崇拜者——沈從文《七色魘》集的彷徨軌迹〉²¹中有極具啟發性的論述，她從「感官摹寫」的角度切入，以《七色魘》為核心分析了「印象的美」如何形塑了沈從文的理想與焦慮，甚至借用羅伯特·舒曼（Robert Schumann）的精神症狀，點出了可與沈從文的瘋狂與自殺參照的線索。簡單來說，作曲家舒曼彷彿在瘋狂症候中聽到「在人世間是聽不到的」旋律，然而他無法使之留駐於筆端——抽象的美在神祕體驗中源源不絕，卻終究無法化具象化，藝術家因而感到絕望。這與沈從文的遭遇十分相似，在其 1940 年代的創作中不乏神祕體驗的描述，但那些「抽象的美」如何被感官捕捉，進而凝聚為文字，成為沈從文此時期忽而自信滿滿，忽而沮喪失望的理由之一，而這確實也是「瘋狂」的重要線索。²²由此推之，我們終於能將「抽象」的話題，轉為「具象」的討論——沈從文如何描寫視聽體驗？津守陽從「繪畫性」與「音樂性」兩方面著手，解釋了沈從文的「凝眸」方法的變異，以及「聽覺」帶來的影響，而筆者試圖從其論述基礎出發，藉由「現象」與「抽象」的辯證，探索「視」、「聽」背後的拯救與耽溺究竟為何。另外必須說明的是，借助津守陽的文獻回顧，可以得知關於沈從文的「繪畫性」²³與「音樂性」²⁴的討論，其實也不少，然而津守陽指出這些研究多聚焦在沈從文所得到的

²¹ 津守陽：〈從氣味的追隨者到音樂的崇拜者——沈從文《七色魘》集的彷徨軌迹〉，周剛、陳思和、張新穎編：《全球視野下的沈從文》（上海：上海交通大學出版社，2017年5月），頁226-252。

²² 即使在放棄文學轉向文物以後，相關的問題也一直縈繞沈從文心頭，評論者推測寫於1961年的〈抽象的抒情〉，基本上也延續相應的思考脈絡。彼時沈從文不只熬過1949年的政治風暴，也算是躲過了1957年反右運動的衝擊，而「抽象」與「抒情」的辯證似乎還有一點後話——結論中會有更清楚的討論。本文基本上不會涉及沈從文的後半生（1949年以後），唯獨會談到〈抽象的抒情〉，因為這篇遲來的「文學」創作幾乎總結了沈從文的「抒情」。而關於沈從文在反右運動中的遭遇，可以參考李揚：《沈從文的家國》（上海：上海交通大學出版社，2014年11月）。

²³ 例如：徐躍東、滕小松：〈沈從文小說的中國傳統繪畫性顯現〉，《湖北大學學報（哲學社會科學版）》2006年第2期。張海英：〈沈從文的小說創作與中國傳統畫〉，《暨南學報（哲學社會科學）》第23卷第2期（2001年3月），頁115-120。彭建成：〈繪畫與沈從文的文學創作芻議〉，《文藝生活（藝術中國）》2009年11期，頁126。

²⁴ 例如：譚文鑫：〈用「人事」作曲——論沈從文《邊城》的音樂性〉，《中國文學研究》2010年第2期，頁81-83、91。鄧齊平：〈用形式表現意象：沈從文40年代的文學追求〉，《吉首大學學報（社



「啟發」，而未能探討他的「焦慮」。²⁵而本文對於沈從文的「繪畫性」與「音樂性」的討論，亦不同於上述研究的方法，它們多半聚焦在沈從文的小說如何援引「繪畫」與「音樂」的形式，然而核心問題不在作家如何借鑒了其他藝術形式，而是他如何透過「視覺」與「聽覺」的想像，重塑感官摹寫的技法，並試圖藉由文學探求「抽象審美」；換言之，之所以稱其為「繪畫性（／音樂性）」，而非「繪畫（／音樂）」的影響，原因亦在於此，歸根究底，還是感官經驗與文學寫作的問題。總而言之，這些「繪畫性」與「音樂性」的啟發非常曖昧，筆者基本上也延續津守陽的詮釋方向，然而更注重《看虹錄》（1941）、《摘星錄·綠的夢》（1943）的寫作脈絡（津守陽的論述較少觸及），希望藉此上承苗族傳奇、鄉土抒情敘事中的「神性」，下接《七色魔》與1949年在自殺陰影底下完成的散文與新詩，以期更完整地勾勒沈從文的「瘋狂」在文學寫作中的脈絡。

第三節、研究背景與範圍

本文的討論橫跨1930年代與1940年代，粗略來說，即是沈從文的寫作趨於成熟與變化風格兩個階段，而以作品主題來說，就是苗族傳奇、鄉土抒情敘事與思辨「抽象」的文章。這幾個主題的寫作乍看之下各有脈絡，難以一併討論，然而解志熙曾提到：

沈從文整個三十年代的創作，都在「為人類『愛』」字作一度恰如其分的說明，而其所謂「愛」在很大程度上又都集中於人類在「愛欲」上的矛盾、糾結與

會科學版》第28卷第3期（2007年5月），頁28-31。曾鋒：〈西方古典音樂與沈從文的「美的宗教」〉，《湖南科技學院學報》第31卷第6期（2010年6月），頁72-74。曾鋒：〈沈從文的文學創作與西方古典音樂〉，《中國比較文學》第76期，頁17-30。何雲波、李欣儀：〈巫術教化與神之重造：審度沈從文的樂治思想〉，《求索》2012年6期，頁57-59。李欣儀：〈論非藝術形態「音樂」對沈從文的影響〉，《求索》2011年10期，頁208-210。李欣儀：〈音樂與沈從文的「生命」之思〉，《湖南社會科學》2012年3期，頁199-201。李欣儀：〈重新審視沈從文的「音樂重造政治」思想〉，《江西社會科學》2012年第7期，頁256-260。商金林：〈湘西音樂美術與沈從文創作之關聯〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》第45卷第2期（2008年3月），頁99-106。

²⁵ 津守陽：〈從氣味的追隨者到音樂的崇拜者——沈從文《七色魔》集的彷徨軌迹〉，頁232-233。

掙扎，這在沈從文心目中乃是「人性」的最高表現，至於鄉土題材還是都市題材，則都不過是寄託愛欲的背景、借喻風情的風景而已，也因此關於沈從文這些小說之真實與否的爭辯，就有點刻舟求劍、膠柱鼓瑟了。²⁶



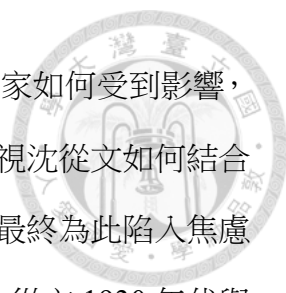
解志熙的說法或許稍嫌誇大，但確實如他所說，不管小說的背景是在鄉村還是都市，「愛欲」都是作者非常在意的話題。筆者以為這不只限於 1930 年代，1940 年代的寫作亦是如此，「愛欲」涵括了沈從文對人類「情感」的所有想像。事實上在沈從文筆下，「愛欲」不只是情愛與慾望而已，更是昇華人性的關鍵，緣此，如何理解「愛欲」作為作家廣義的「情感」想像，就成為至關重要的問題。

在中國現代文學發展中，「情感」的深遠影響與複雜效應，向來是不容忽視的議題，故筆者將借助李海燕與彭小妍的論述，搭建本文的研究背景。首先李海燕在其專著《心靈革命：現代中國愛情的譜系》²⁷中，重新檢視了明清以來「情教」的文學建構、五四時期「自由戀愛」所蘊含的意識形態與左翼的革命激情，三者文學中的種種展演，完整地勾勒了「情感」如何形塑「現代」的意義。李海燕的論述頗具參考價值，然而她並未涉及沈從文的寫作。筆者以為沈從文其實也可以擺進「現代中國愛情的譜系」這個龐大的脈絡裡，因為他對於「愛欲」的想像極其豐富，從「自由戀愛」的現代政治隱喻，到憑藉「愛欲」而展現的個人內在心理深度，其實都與李海燕所論述的系譜有所呼應。話雖如此，沈從文的想像力絕非僅止於此，邁向 1940 年代時，他結合了「愛欲」想像與感官摹寫技術的改造計畫，因此發現了直面「抽象」與「神性」的全新可能，以此對照從李海燕的研究視野，更能體會沈從文「愛欲」想像的複雜性。另外彭小妍的《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》²⁸亦從「情」的視角切入，探討了五四時期「反啟蒙思潮」的特殊意義，其論述恰好為沈從文筆下那些難解的「神」、「愛」與「美」等詞彙，提供了重要的思想脈絡。

²⁶ 解志熙：〈愛欲書寫的「詩與真」——沈從文現代時期的文學行為敘論〉，《欲望的文學風旗——沈從文與張愛玲文學行為考論》（臺北：人間，2012 年 4 月），頁 26。

²⁷ 李海燕著，修家明譯：《心靈革命：現代中國愛情的譜系》（北京：北京大學出版社，2018 年 7 月）。


²⁸ 彭小妍：《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》（新北市：聯經出版社，2019 年 5 月）。



彭小妍雖然也有觸及沈從文的寫作，然而書中所述主要聚焦在作家如何受到影響，而未細談沈從文獨特的寫作回應。所以筆者試圖以此為基礎，檢視沈從文如何結合身體欲望與抽象情感，回應「唯情論」與「美育」的思潮，以及最終為此陷入焦慮的思想困境。總之，李海燕與彭小妍兩人的研究，正好為解讀沈從文 1930 年代與 1940 年代的寫作，立下重要的座標。借助李海燕的「現代中國愛情的譜系」，得以更細緻地探討沈從文 1930 年代「愛欲」書寫的演變，亦可透過沈從文的案例，實際觀察「情感」緣何是刻畫個人「現代」化心理狀態的利器，或甚至是建構「現代」群體的關鍵。而彭小妍的「唯情論」則提供了沈從文如何將情愛與慾望，轉化為「抽象」、「神性」的線索；反過來說，沈從文所謂的「泛神」²⁹體驗與 1940 年代對現代政治的重新想像，也提供了可與「唯情論」思潮對話的創作，以及令人意想不到的突變。

從沈從文筆下「愛欲」的情感啟示與身體慾望交織的視野出發，本文首先將重新檢視 1920 年代末期以至 1930 年代的苗族傳奇，以〈媚金·豹子·與那羊〉(1929)、〈七個野人與最後一個迎春節〉(1929)、〈龍朱〉(1929)、〈神巫之愛〉(1929) 為核心，探討「愛欲」如何刻畫了作家念茲在茲的「神的秩序」的最初樣態，並重讀《鳳子·神之再現》(1937)，詮釋沈從文如何將「神」化為「現代性」的支柱。隨後於 1930 年代，苗族傳奇中的鄉土風光被鋪展為鄉土抒情敘事的背景，因而有了《邊城》(1934) 的創作，本文雖然沒有細讀這篇經典代表作，但《邊城》是索解「愛欲」想像的重要對照，筆者將藉此重新解讀《阿黑小史》(1933) 與〈八駿圖〉(1935)，指出這兩篇小說中的「愛欲」想像如何不同於《邊城》。接著以此為線索，延伸到《摘星錄》(1941)、《看虹錄》(1943) 的詮釋，指出作家如何透過將身體慾望的體驗「抽象」化、「審美」化，重整「神的秩序」。配合《看虹錄》與《摘星錄·

²⁹ 金介甫認為沈從文「思想性小說」的創作，緣於對「美」與「愛」的特殊關懷。而最終之所以演變為「泛神論」的樣態，除了沈從文自己一再重複對「生命」的熱烈讚頌以外，或許也跟早年受到基督教「博愛」精神的影響有關。然而彭小妍的「唯情論」研究，提供了全新的脈絡，使得「泛神」有了更具體的指涉。兩人的論述都有值得參考之處，不過筆者以為沈從文筆下「泛神」的複雜性，其實牽涉到作家於 1940 年代改造摹寫技術的實驗，但這必須配合「愛欲」想像一併討論，方可見出端倪。金介甫的論述可參考氏著，符家欽譯：〈沈從文的思想性小說〉，《沈從文傳》，頁 342-363。



綠的夢》³⁰的試驗，聚焦於抽象思索與美的印象的《七色魘》（1949）³¹與《燭虛》（1941）相繼完成，我們發現沈從文更進一步結合感官經驗與抽象審美，展現了全新的書寫風格，然而字裡行間同時也隱伏著瘋狂的危機。最後，筆者將藉由 1947、1948 年間的《北平通信》，解釋沈從文的「美育」烏托邦的設計與幻滅，並配合 1949 年的幾篇日記與兩篇自傳——〈一個人的自白〉和〈關於雲南漆器及其他〉，以及三首長篇新詩——〈第二樂章—第三樂章〉、〈從悲多汶樂曲所得〉和〈黃昏和午夜〉，深入沈從文的精神危機，並解讀其文學審美的最後餘暉。

第四節、篇章安排與各章議題

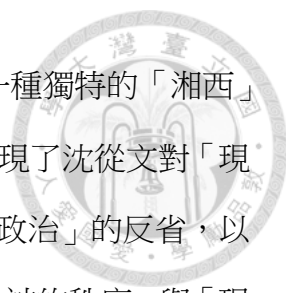
本文共有六章，除了緒論與結語之外，四個章節的安排基本上以討論文本的寫作、發表時間為序。以下依序簡述如此架構的理由與各章的主題。

（一）「神的秩序」與「現代政治」的張力：以沈從文的「湘西」為線索

本文第二章討論的作品，大約在 1920 年代末期到 1930 年代中期，而以此作為論述的開端，是為了呈現「神」在沈從文筆下最初的樣態。沈從文的寫作大約始於 1920 年代中期，作為離鄉千里來到北京，追隨五四理想而不得志的新青年，下筆不免充滿牢騷，後來隨著寫作風格逐漸成熟，作品也逐漸受到重視，終而有了 1930 年代讀者最熟悉的創作成果。這中間的過程其實是值得細究的，尤其是 1929 年時沈從文與丁玲、胡也頻交好，共同創辦《紅黑》雜誌，雖然最終因不會經營而失敗，卻展現了沈從文的文學實踐已有一定成績——他自認為這是「最勤快工作的年份」（附卷；12）。同時我們也發覺沈從文逐漸脫離都市抑鬱青年的牢騷語境，並

³⁰ 這兩篇小說的身世相當複雜，作家生前亦未集結出版，不過沈從文曾於 1945 年發表〈《看虹摘星錄》後記〉（16；342-348），文章內容與小說有關，應是作家關於《看虹錄》與《摘星錄·綠的夢》的夫子自道。下文合稱時即沿用作家「看虹摘星錄」的說法。

³¹ 沈從文原本預計於 1949 年集結出版，最終未果。而集中篇章的寫作、發表時間大約介於 1937-1947 年之間。



且在 1929 年前後創作了一系列苗族傳奇——小說中逐漸浮現一種獨特的「湘西」場景。這個浪漫化的「湘西」未必只是對渺遠古代的懷想，也體現了沈從文對「現代性」的追求——或可稱之為「湘西現代性」，其中關於「現代政治」的反省，以及「神」作為隱微的關鍵詞的操作，仍有待詮釋。進一步來說，「神的秩序」與「現代政治」的辯證張力，在 1929 年前後就已經蓄勢待發，而這也可以視為作家邁向成熟階段的序曲，或甚至是鄉土抒情敘事中的「神性」的另一個源頭。

到了 1930 年代，沈從文先是經歷了回鄉之旅，隨後完成了《邊城》與《湘行散記》（1936），代表風格終告完成。到了 1930 年代中期以至中日戰爭爆發以後，沈從文對於「湘西現代性」的想像變得更加複雜，對「現代政治」的省思也日益深沉。「湘西」不再是民國共和體制下的一個「邊城」，先是國家規訓的全新力量——「新生活運動」——如山雨欲來，隨後逐漸往內陸延伸的戰事亦帶來更加複雜的地方治理，而對沈從文而言最重要的是，它還重塑了「人與地」的關係。³²然而最值得注意的是，感官體驗與「神」的意義緣此有了全新的呈現，沈從文重新續寫《鳳子》（1932），於 1937 年發表了〈神之再現〉——這是本章最重要的線索，沈從文融合了苗族傳奇與鄉土抒情敘事，逐步將「神的秩序」與「現代政治」的辯證轉化為審美體驗的議題，由此可見，沈從文「後期的寫作」已經啟動。

（二）「審美」中的「現象」與「抽象」：以「愛欲傳奇」的「舊」與「新」為線索

第三章處理的文本時段大約落在 1930 中期到 1940 年代前期，而本章將從「愛欲傳奇」的視角，勾勒沈從文從 1930 年代到 1940 年代寫作轉變。「愛欲傳奇」的概念源自解志熙到論述，這是他解釋沈從文的文學創作與生命史的核心線索，筆者沿用其論述視野，然而試圖另闢蹊徑，從作家獨特的「審美」意識切入以詮釋這些作品。簡單來說，「愛欲」想像的意義包括沈從文從「美」的體驗得到的啟發，因


³² 其中最重要的案例就是《湘西》（1938）與《長河》（1938）。

此其現實主義不再只是直白地揭露社會苦難以引起療救，而是有「抽象」的價值判斷隱含其中。

本章首先以 1934 年的代表作《邊城》為參照指標，探討沈從文鄉土抒情敘事中精煉、清純的「愛欲」想像，與發表時間接近的《阿黑小史》、〈八駿圖〉有何差異？而《阿黑小史》與〈八駿圖〉又是如何隱微而細膩地展現了身體慾望與審美啟示的糾結關係？時間往後推移，沈從文避開戰禍往西南遷徙，我們發現「愛欲傳奇」有了全新的風貌，一方面身體慾望的描寫更加露骨，另一方面審美啟示卻變得無比抽象，往回於極端的具體與抽象之間，「新愛欲傳奇」於焉登場——最令人費解的 1940 年代寫作實驗也於此成形。筆者將細讀《看虹摘星錄》，探討沈從文如何重鑄感官聲色的摹寫技術，又如何藉此頻頻向「抽象」的「審美」致意。細緻來看，《摘星錄·綠的夢》的「露骨」既展現了沈從文對「美」的狂迷，也將「愛欲」刻畫為幾乎難以解釋的神秘體驗，其中身體慾望與抽象神性的辯證，有待讀者重新估量。隨後《看虹錄》雖然稍稍收斂了前作的狂迷狀態，然而作家試圖藉由「凝視艷麗」而求索抽象之美的衝動，依然清晰可見。合觀兩篇小說，可見沈從文「後期的寫作」的重要線索。另外，從沈從文的生命史來看，1940 年代前期除了是寫作實驗進行地如火如荼的階段，也是作家情感生活屢見風波的時期，再加上評論者的檢討，沈從文「後期的寫作」顯然不是一帆風順。彼時中日戰爭情勢艱難，加之人事舛錯，內外交迫之下沈從文的「愛欲傳奇」中已逐漸浮現「瘋狂」的線索，從「批判的抒情」走向「抽象的抒情」的旅程前途未卜，歧路尚多——有待讀者繼續追蹤。

（三）聲色如何迷人：以 1940 年代的「色魔」書寫為線索

第三章討論了沈從文「後期的寫作」的第一個關卡——「新愛欲傳奇」，第四章將延續這個線索，追蹤「抽象」、「神性」與「審美」的後續演繹，我們緣此進入了「後期的寫作」的第二個關卡——「色魔」書寫。「色魔」書寫指的是《七色魔》



集中的諸篇文章，以及《七色魘·赤魘》後續的系列小說——包括〈雪晴〉、〈巧秀和冬生〉、〈傳奇不奇〉，這些作品寫作、發表的時間大約介於 1942 至 1947 年之間，可以看成是《看虹摘星錄》中寫作實驗的後續嘗試。這批作品過去受到的關注不算太多，一方面緣於沈從文的文字變得難以捉摸，且抽象而難解，另一方面則緣於相關的寫作其實不算太多，相較於 1930 年代中期以前豐富的創作——不管是鄉土抒情敘事或是都市諷刺小品，「色魘」書寫的背景脈絡並不明晰。但也正是因為如此，我們才得以看到作家「後期的寫作」的特殊性，以及寫作實驗所遭遇的巨大難關。

綜觀「色魘」書寫，沈從文延續了《看虹摘星錄》中結合「美的印象」與「神性」的追求。從寫作主題來看，沈從文以「現象」與「抽象」的辯證重新介入，而在寫作技術的琢磨上，則試探了感官摹寫的全新可能，最後甚至將這些思考與技術，帶進鄉土抒情敘事的格局中，因而有了《七色魘·赤魘》系列小說。更細緻地說，所謂「色」與「魘」，其實就對應了「現象」與「抽象」，而「審美」的終極目的，即是為了從繁亂的「現象」中萃取出「抽象」的價值。配合沈從文 1940 年代再三提及的「美育」理想來看，其實算是相當理想的設計，不過在《七色魘》中，卻屢屢呈現出作家的焦慮與苦惱，甚至演變為瘋狂，究竟為何如此？事實上沈從文早就在題目中給出了線索——對應「抽象」的其實是「魘」，是噩夢般的結果，由此觀之，「現象」與「抽象」的美學式辯證，儘管開啟了「後期的寫作」最令人驚奇的部分，卻也體現了作家思想的「徬徨軌跡」³³。而歸根究底，幻化成「魘」的基礎是「色」——是「現象」的體驗與摹寫，我們由此看到沈從文沿著「愛欲傳奇」、《看虹摘星錄》以來順流而下的線索，即對身體慾望的關注，抽象來說，「色(相)」所帶來的超越與耽溺，終於成為作家深陷焦慮的重要原因。總之，「色」與「魘」的交織，最終構成了沈從文 1940 年代情感生活、抽象思索與寫作實驗的種種，「美育」烏托邦的基礎在此，作家個人思想鄰近瘋狂的線索也在此。

³³ 借用津守陽的修辭。



(四) 美育的重造與劫毀：沈從文經歷「自殺事件」的前後轉折

本文最後一章的論述，將環繞沈從文的「自殺事件」，而涉及的文本大約完成於 1947 至 1949 年之間，與《七色魘》的寫作相續。本章首先以 1941 年初版的《燭虛》為基礎，結合從《看虹摘星錄》到《七色魘》的發展，並試圖完整地呈現沈從文的抽象審美的思考脈絡與表現模式。藉此我們得以發覺，上述 1941 至 1947 年的思想圖景與創作脈絡，雖然也涉及作家對於時事的針砭，但核心的表述偏向個人內在的體悟，實近於一種透過「審美」體驗而形塑的自我反省。然而在 1947、1948 年間，沈從文寫作了一系列《北平通信》，內容再也不只是個人省思而已，更明白地闡述了重造國家、社會的方法，那些從 1930 年代中期延伸而來的「審美主體」的追求，於此時彷彿成為了具體的制度設計，由此觀之，沈從文的《北平通信》其實可以視為「美育」烏托邦的藍圖。

無奈中日戰爭結束以後，國共內戰緊接在後，沈從文的憂慮溢於言表，然而他的「美育」烏托邦，因為獨立於在國共兩方的文藝意識形態之外，顯得益加尷尬，最終社會藍圖成為政治狂想，「審美主體」的追求則退回個人抒情的層次。儘管如此，沈從文的對於「審美」的理想依舊不曾衰歇，只是更不幸的事還在後頭，新中國挾帶其嚴厲的文藝立場迎面而來，沈從文則懷著 1940 年代以來鄰近瘋狂的「抽象審美」思索迎頭撞上。最後在 1949 年三月二十八日試圖自殺，而不知是幸還是不幸，沈從文成功獲救，他還有漫長的餘生。本章最後要討論在 1949 年中沈從文處於精神困境底下，那些逼他發瘋的「聲音」與引起拯救希望的「音樂」，究竟如何形塑了他進入新中國的姿態？最終沈從文接受了官方的歷史的「辯證法」，同時卻在有意無意間，將其轉化為生命的辯證法，那試圖調和國家規訓³⁴與自我技術的微弱轉機，既是「抽象的抒情」的另類表現，也是文學家沈從文的「抒情的餘波」。

³⁴ 1949 年六月，沈從文「應邀在北平文化教育接管委員會辦公處與丁玲會見；其後，丁玲曾邀何其芳同到家中看過他；會見中丁玲勸他『拋掉自己過去越快越多越好』。」（附卷；40）隨後於 1950 年三月二日起，進入「華北大學（筆者案：1949 年五月張兆和就已經進入華北大學。），為四部五班學員。不久隨建制轉入華北人民革命大學，為政治研究院第二期學員。」（附卷；41）



第五節、研究方法

本文的研究方法，除了必要的文本細讀之外，基本上以「現代政治」與「神的秩序」的辯證構成。「現代政治」泛指民國以來的地方治理，以及隨之而來的暴力與毀壞，這些現象落實到沈從文的寫作中，即體現為現實主義的倫理承擔。「神的秩序」則是關於救贖的想像與實踐的可能，這個概念在沈從文筆下有許多不同的表述方式，從 1920 年代「湘西」水土中的「神」，到 1930、1940 年代的「抽象」與「神性」，皆是為了回應「現代政治」所帶來的危機。與此同時，我們也看到了沈從文的寫作如何是「現代性」的重要個案。此處關於「現代性」的思考，從習見的「中國現代文學」視角出發，以 1917 年新文學運動為發端，立基於晚清以至民國的變革，然而若將問題視野拉大，「現代性」的建置不能脫離「西方」啟蒙的論述，³⁵以及西方思潮在東亞的流播，將沈從文的寫作擺在這個脈絡底下來看，更能彰顯問題的繁複程度。首先前文已經述及，沈從文與五四的「反啟蒙」思潮有關，顯見他並不是啟蒙理性的絕對信仰者，正因如此，「現代政治」在他眼中才會充滿「破洞」，最終那些「破洞」不只刺激他刻畫「批判的抒情」，³⁶更因此召喚出「神的秩

³⁵ 本文對於「西方」的脈絡與「現代性」的理解，參考汪民安：《現代性》（桂林：廣西師範大學出版社，2005 年 5 月）。而從「理性」、「啟蒙」以至於「現代」的討論，參考康德著，李明輝譯：〈答何謂啟蒙〉，收錄於《聯經思想集刊 1》（臺北：聯經出版公司，1988 年 5 月），頁 1-12；以及傅柯著，薛興國譯：〈論何謂啟蒙〉，收錄於《聯經思想集刊 1》，頁 13-35。簡單來說，康德結合「理性」與「公共」的概念，界定了「啟蒙」的意義。傅柯則延伸康德的論述語境，點出康德的創舉其實是彰顯了「歷史反省」（《聯經思想集刊 1》，頁 21），進而意識到「『今天』是歷史裡特異的一刻」（《聯經思想集刊 1》，頁 21）。緣此，關注「今天」這個特殊時刻，並以「理性」、「啟蒙」等概念詮釋之，這個舉動基本上就構成了「現代」的意識，因此傅柯提出「現代」未必是「一個歷史時期」（《聯經思想集刊 1》，頁 22）而是「一種態度」（《聯經思想集刊 1》，頁 22）。藉此回看本文關注的「中國現代文學」，它不必刻板地對應某個歷史時期，當沈從文透過小說刻畫「現代政治」與「神的秩序」的辯證，「現代」的意涵已寓於其中。

³⁶ 本文以「破洞」的概念，詮釋沈從文對於「說故事」的心結，其具體的創作表現源自〈三個男子和一個女人〉（1930）結尾的描述：「一個空棺張著大口等候吃人。」（8；33）。在後文的詮釋中，時會涉及〈三個男子和一個女人〉結尾「空棺——破洞」的象徵，故先述之於此。小說中敘事者、號兵、豆腐鋪老闆三個男子，整天對著店鋪對門望眼欲穿，因為那裡住了一個極為美麗的女人，然而三人因為身份、身體或性格的「破損」，而無追求的機會——敘事者官階不上不下，號兵癱腿，豆腐鋪老闆靦腆沉默。後來女人吞金自殺，敘事者與號兵皆惋惜不已，因為本來就難以接近的欲望對象，如今變得更加遙不可及。自此欲望受阻的因由，從自身的「破損」，變為對象永遠空缺的「破洞」，豈料豆腐鋪老闆竟然暗地背走女子屍身，只留下一個「空棺」。而最耐人尋味的是，那個「空棺」彷彿有主動的吸引力，它像是要「吃人」。筆者認為這構成了沈從文「說故事」的核心欲望與



序」。

承上所述，本文追蹤沈從文筆下「現代政治」與「神的秩序」的辯證，其實緣於文學的「現代性」實踐的思考，³⁷然而它與西方啟蒙的「現代性」有著弔詭的距離，可以說是獨特的「湘西現代性」。這樣的思考模式是借鑑竹內好的魯迅研究，竹內好指出相較於總是抱持著特定目標的「啟蒙者」，魯迅顯得猶豫多疑，然而這正是「文學者」的態度：

文學在政治中找見自己的影子，又把這影子破卻在政治裡，換句話說，就是自覺到無力，——文學走完這一過程，才成為文學。³⁸

構成魯迅的「文學」的核心，其實是「無」³⁹——「無」促使「文學」變為恆動的「掙扎」，而不凝固為不變的「政治」立場或姿態。竹內好的「無」所內蘊的「矛盾的自己同一」，其實源自西田幾多郎的哲學，⁴⁰而西田幾多郎這種連結「西方邏輯方法與東方儒釋道精神」⁴¹，其實創造了論述另一種「現代性」的可能。雖然「近代的超克」最終與日本的殖民侵略沆瀣一氣，⁴²然而它啟發了我們思考「現代性」的另一種方法——用比喻來說，這是西方啟蒙理性等「現代」意識在東亞「發酵」

憂鬱，簡單來說，象徵體系出現「破洞」並不意味著欲望失去意義，相反地，它刺激了欲望的滋長，「說故事」即是為了填補那個「破洞」——然而它永遠填不滿，導致「說故事的人」總是「有點憂鬱」（8；34-35）。擴大來說，「空棺」的意象也可以指向「現代政治」所造成的「破洞」，它既是作家「憂鬱」的根源，也是「說故事」的欲望源頭。

³⁷ 關於中國文學的「現代性」的討論脈絡，參考李歐梵：《現代性的追求》（北京：人民文學出版社，2010年5月）。

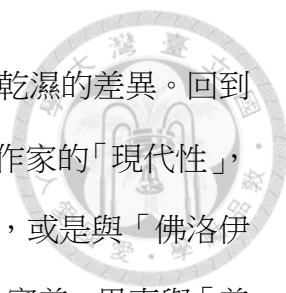
³⁸ 竹內好著，孫歌編，李冬木、趙京華、孫歌譯：〈魯迅·政治與文學〉，《近代的超克》（北京：生活·讀書·新知三聯書店），頁208。

³⁹ 詳細論述可參考竹內好：〈魯迅·思想的形成〉，《近代的超克》，頁132。另外竹內好對魯迅的「無」有更詩意的描寫：「讀他的文章肯定會碰到影子般的東西。這影子總在同一個地方。雖然影子本身並不存在，但光在那裡產生，也消失在那裡，因此也就有那麼一點黑暗通過這產生與消失暗示他的存在。」（竹內好：〈魯迅·思想的形成〉，《近代的超克》，頁120。）此處的「光」泛指種種主義與政治立場昭然若揭的理想，而「影子」則藉由「光」的消失而產生，「暗示」了反省的力量——以其「不可見」照見「可見」。因此由「無」所構成的「文學」，不會只是民族或國家的附庸，而是一場永恆的懷疑過程，縱使它總是受到政治、國家的規訓，卻能與之保持距離，冀求一股永動的批判力量——而這也可以視為文學的「無用之用」（《近代的超克》，頁78）。

⁴⁰ 可參考竹內好：〈魯迅〉，《近代的超克》，頁208。

⁴¹ 彭小妍：《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》，頁94。

⁴² 彭小妍：《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》，頁95。



的結果，「發酵」意味著「變質」，而「變質」多源自環境中寒暖乾濕的差異。回到沈從文的生命經驗與寫作，本文試圖藉上述的思想方法，重探的作家的「現代性」，重新解釋他筆下那些與「無政府主義」糾纏不清的「神的秩序」，或是與「佛洛伊德」隱約呼應的「愛欲」想像，還有與「美學」理論若即若離的「審美」思索與「美育」烏托邦，以及最終借助抽象思索與感官摹寫的實驗，在政治風暴與個人精神危機之中，與馬克思式「辯證法」對應的「抽象的抒情」。上述種種都容易找到「西方」的影響，然而筆者更在意的是，在「影響」之外，沈從文如何不只是主義的宣傳者（竹內好所謂的「啟蒙者」），而是憑藉其「說故事」的反省能量，徘徊於歷史憂患與政治理想之間，成為「現代性」處境中的「文學者」。



第二章

「神的秩序」與「現代政治」的張力：以沈從文的 「湘西」為線索

綜觀沈從文的小說，苗族世界或湘西鄉土屢屢展現出異於「現代」都市的生命情境與社會關係，這是眾所皆知的現象。然而無論是在鄉村還是都市，我們都可以發現作家對於「情感」的特殊關注。而鑑於中國近現代文學、思想的發展與「情感」議題千絲萬縷的關係，我們有必要將沈從文的寫作放到這個脈絡底下重新檢視，並追問：沈從文透過城鄉的辯證與對現代社會和政治的反思，呈現了何種「現代」的「情感」的感覺結構。¹本章觸及的文本包括《湘行散記》、《湘西》，以及 1930 年代的苗族神話與《鳳子》。這些文本所涉及的話題相當繁複，一方面體現了沈從文「文體家」的寫作方式——充滿自傳色彩有如散文，卻又富有說故事的人的敘事腔調；另一方面主題的多元變動，暗示了作家所關懷的話題是如何互相勾連，情感經驗又是如何遊動於個體內在與群體互動之間。整體而言，沈從文標識出城鄉對視之間的「湘西」，藉著這個想像的地理刻畫了民國地方治理的成與毀，以及生命力的原始狀態與美好人性、理想秩序的象徵。從概念上來看，筆者將前者概括為「現代政治」，著重在現代國家的新統治模式與民國地方治理，在作家生命經驗中縱橫錯亂的互動關係；後者則以「神的秩序」統括之，探討作家如何從「湘西」延伸，演出人性、「愛欲」、「美」與「神」等抽象概念。

將「現代政治」與「神的秩序」擺回五四啟蒙時期以至中日戰爭及其後的歷史脈絡來看，可以發覺此二者鋪展了沈從文筆下「情感」如何「現代」的線索。然而兩者的歷史狀態、思想淵源皆相當複雜，故在進入本文的分析之前，筆者將借助於

¹ 筆者並非要專門探討沈從文的情感觀、社會觀和政治觀，而是試圖介入作家的生存時代與寫作狀態，探索這些作品如何出入於作家的情感想像與政治感想。此方法借鑑李海燕的研究視角，探討「在社會意識完成『沉澱』和定型前，捕捉其在過程中或溶解狀態下的鮮活經驗。」（李海燕著，修家明譯：《心靈革命：現代中國愛情的譜系》，頁 10）。

前人研究，先引述兩個「情感」的論述框架，以建立本文的討論視野與脈絡。

首先李海燕在其專著《心靈革命：現代中國愛情的譜系》中指出，「情感」在形塑現代主體與現代政治群體的關係中，佔有極重要的位置，而在五四時期則體現於對於「戀愛」、「自由」與「性」的重新認識上。緣此，現代主體被賦予了一種佛洛伊德式的心理深度，並藉此開啟了對於「現代」社會關係、政治狀態（現代群體）的全新想像。²沈從文應當也是上述思潮底下的重要個案，其筆下「壓抑的都市人」與「自由的鄉下人」的對照，正是對於「自由戀愛」思潮的回應。然而值得注意的是，事實上沈從文所刻畫的「戀愛」的心理特質所帶來的矛盾，不只在「都市」上演，也發生在「鄉村」。前者指向情感壓抑的病態都市人，然而鄉村裡品格高尚的青年（龍朱、神巫等）亦面臨「自由戀愛」的難題。筆者想藉此追問的是，上述二者分別對應了什麼樣的個體與群體的狀態？沈從文情迷湘西，湘西的戀愛故事究竟如何暗示了「現代政治」的另一種可能，其矛盾與超越又如何可能？

除了「現代政治」的脈絡之外，沈從文對於「情感」的思索還牽扯到更為抽象的問題——彭小妍的《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》所勾勒的五四時期「唯情論」的思想圖像，即是筆者的論述的另一個思想基底。彭小妍指出在朱謙之的「唯情論」當中，將「美的本體」指稱為「神」的相關討論，是「反啟蒙」論述的重要發揮；沈從文亦好談「宗教」與「泛神」，其中當有互通之處。³筆者試圖以彭小妍的論述為基礎，追問沈從文所謂的「泛神」如何重造現代主體的樣態？其與「現代政治」的關係又是如何？以「神」為「現代」秩序的基礎（下文簡稱「神的秩序」）如何可能？惟此問題茲事體大，本章只聚焦在沈從文如何藉由「湘西」的現代性回應「現代政治」的問題，⁴至於作家如何連結「美的本體」與「泛神」的抽象問題，將在第三、四章詳細討論。

總而言之，沈從文不管是反思「現代政治」，或是試圖重建「神的秩序」，都繞

² 可參考李海燕著，修家明譯：〈導言：與愛何干？〉，《心靈革命：現代中國愛情的譜系》，頁 1-22。

³ 可參考彭小妍：〈朱謙之與袁家驊的「唯情論」——直覺與理智〉，《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》，頁 225-297。

⁴ 以彭小妍的修辭來說，即是「反啟蒙」。

不開他對於「情感」的描繪與創造，本章試圖勾勒此思想脈絡下作家從 1930 年代邁向 1940 年代的創作軌跡。




第一節、「湘西現代性」

1934 年 1 月 7 日沈從文啟程前往湖南省鳳凰縣，此行目的是要回鄉探望病危的母親——此刻距離他 1923 年離鄉赴京，業已十年；此次返家，沿途閱覽曾經熟悉的一方水土，沈從文若有所思，於旅途中持續寫作，並與新婚妻子張兆和書信往返。旅行結束後回到北京，沈從文修整途中所寫的書信與文章，完成了《湘行散記·鴨窠圍的夜》等文章並陸續發表，後來這一系列文章集結成書，即是沈從文凝視湘西，記敘抒情的代表作《湘行散記》。1934 年在沈從文的創作生涯中是相當重要的一年，同年裡往後最膾炙人口的小說《邊城》出版了，不只如此，沈從文還出版了《從文自傳》，離鄉背井後重新回想童年生活，用筆點染湘西的山水風光，也替自己在新文學的歷史上留下了一個深刻的形象。沈從文廣為人知的文體風格大概也緣此而生，甚至可以說在中國現代文學史中，「湘西」浮出地表，也是在此刻完成。因此如果要探問沈從文的湘西如何神祕，實應當由此時期切入，回到《湘行散記》的所思所感來看。《湘行散記》表面上看起來是隨興的筆記，沿途記述景物、抒發感想，然而細究作者文中的感嘆，可以發覺《湘行散記》的核心關懷，其實也包含了對歷史的反省。沈從文的書寫視角有二，其一為記憶中的湘西，另一則是當前眼前所見的湘西。來回於今昔之間，沈從文的位置其實有些弔詭，當年受五四風潮影響離鄉追求新知，十年以來自然不無挫折，而在都市裡生活的同時，移步回看，卻也重構了故鄉的意義，甚至可以說，沈從文在寫作《湘行散記》的旅途往返之間，試圖從事物的變與不變中，淬鍊出一種形成史觀的可能。

王德威指出沈從文在《湘行散記·一九三四年一月十八日》中描述了一種「時間消逝的震撼」，⁵意指「湘西」在千百年來的歷史流變中，似乎留存了一種恆常的

⁵ 王德威：《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》，頁 313。




價值，乍看之下彷彿能自外於歷史。其實不止是〈一九三四年一月十八日〉、〈箱子岩〉也有類似的描述：縱然歷史上改朝換代，征伐與殺戮從未休止，然而生活在湘西的人們「根本上又似乎與歷史毫無關係」(11; 253)。王德威最終將《湘行散記》連結到《湘西》，談到沈從文的寫實主義的弔詭——《湘西》的寫作原是為了地方除魅，然而最終卻只是反證了魅之難除，總而言之，這是「歷史的湘西的最後一站；但同時也是沈從文進入神話的湘西的起點」。⁶

王德威提醒了我們沈從文筆下湘西的神祕，應從 1934 至 1938 年前後，從《湘行散記》到《湘西》的書寫切入。本文據此延伸，想進一步探討的是，沈從文究竟是如何從《湘行散記》走到《湘西》？承接上文，如果說《湘行散記》是在探問一種歷史主體的可能性，然而其中豐富的轉折被深埋在抒情的文字之下，那後來沈從文重新以《湘西》呈現時，又呈現了什麼變化？

要更細緻地回答這些問題，可以從《湘西》中〈鳳凰〉與〈苗民問題〉兩篇文章入手。沈從文在〈鳳凰〉開頭中就提到，湘西的神祕有很大一部份原因即緣於鳳凰地區的宗教風俗，此地人民特別「好鬼信巫」，沈從文娓娓道來蠱婆、巫、少女落洞而死三種與女性相關的「人神錯綜」的情形，並指出一切根由皆為「性方面的壓抑情緒」(11; 400)，這是沈從文在整個除魅工程中下的終極診斷。王德威據此延伸到沈從文的「想像的鄉愁」，指出寫實主義如何替書寫立下理性疆界的弔詭，並以此詮釋沈從文如何透過湘西之旅，發掘出難以言明的幽微心思。總而言之，寫實與理性的盡頭，並非清朗透明、諸魅祛盡的「現代性」，反而是神話與幻想的起點。然而筆者以為不妨從王德威論述的另一個方向開闢蹊徑：儘管沈從文的除魅工程十足弔詭，但是我們不能忽略他除魅的用心，因此，此處想追問的是，這究竟是一個怎麼樣的「除魅」工程？沈從文理想的現代化「湘西」究竟是什麼樣態？首先，最明顯的線索就在《湘西》中〈苗民問題〉的結尾：

⁶ 王德威：《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》，頁 362。




湘西地方固然另外還有一種以匪為職業的，這種份子，不盡是湘西人，尤其不是善良的苗民，大多數是邊境上的四川人，貴州人，湖北人，以及少數湘西人。這可說是幾十年來中國內戰的產物。這些土匪寄身四省邊界上，來去無定。這種土匪使湘西既受糜爛，且更負一個「匪區」名份。解決這問題，還是應當從根本上著手，使湘西成為中國的湘西，來開發，來教育。（11；410）

《湘西》發表的時間大約在 1938 年 8 月到 11 月之間，此時已進入中日戰爭時期，沈從文面對歷史的憂慮，早已不只是民國以來的軍閥亂戰而已。1937 年 7 月盧溝橋事變爆發之後，沈從文離開北京，前往武漢，隔年又移往昆明。這是創作《湘西》的重要背景，此時期沈從文改換文風重寫湘西，顯然是受到戰爭危機時刻的影響，除魅工程自然也應該是在這個脈絡底下醞釀而成。從「使湘西成為中國的湘西」一句來看，湘西已經不再是「邊城」，而是「抗戰」的重要「中心」之一。其實不只是〈苗民問題〉，沈從文於 1939 年 1 月替《湘西》一書所做的〈題記〉就清楚指出：

湘西雖號稱偏僻，在千年前的《桃花源記》被形容文與世隔絕的區域，可是到如今，它的地位也完全不同了。西南公路由此通過，貫串了四川，貴州，雲南，廣西的交通。並且戰爭已經到了長江中部，有逐漸向內地轉移可能。湘西的咽喉為常德，地當洞庭湖口，形勢重要，在沿湖各縣數第一。（11；328）

引文顯見戰爭的危機意識。沈從文本就不認同以遊賞為目的，而將「湘西」誤指為「世外桃源」武陵人心態，加之如今戰事往內地延伸，「湘西」更不可能獨立於現代國家之外，除魅工程於焉展開，實非偶然。

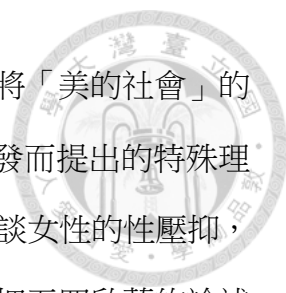


統整上文鋪展的從《湘行散記》到《湘西》(年代上大約是 1934 年至 1938 年)的脈絡：沈從文首先經驗到的，是現代國家的建立與地方生活傳統的摩擦，故有〈一九三四年一月十八日〉和〈箱子岩〉中關於歷史的反思，沈從文試圖以故鄉遊子的視野，配合細膩的風景描寫，點出「外地人」⁷所無法體會的「湘西」的變與常。值得注意的是，《湘行散記》抒情意味濃厚，聲響、風景的動人描繪使「湘西」隱含著一種超越歷史，使「時間消失」的可能——人們融入日升月落、寒暑交替的循環中，相似的生命經驗化為近乎永恆的反復，因而暫時躲開了改朝換代的線性歷史因革；然而這樣的抒情意境到在《湘西》中卻消失了。⁸戰爭的危機感促使作家花了更多心力在澄清迷信，說明習俗以及倡導療救上，「湘西」不再超越歷史，而是深深地刻畫在中日戰爭的巨大歷史圖畫之中。

此外，沈從文藉著《湘西》向讀者說明：1920 年代以來逐漸被刻入現代歷史的「湘西」，除了有男子由兵變匪的問題之外，更有女性「性壓抑」的問題。筆者以為這是沈從文對於「湘西」如何獲得新的歷史實在，所點出的最關鍵，也最有趣的線索。「湘西」被刻入現代歷史，不只受迫於戰略上的需求，在作家眼中，戰爭危機也是重造人性的全新契機，所以沈從文特別拉出一條線索，來談論女性的「性壓抑」與「戀愛」。《湘西》中的〈鳳凰〉即是最關鍵的例證：沈從文把女性的瘋狂指向性壓抑與戀愛問題，並將其一同拉進創造理想「現代政治」的視野中。其實這套說法其來有自：五四以來自由戀愛的風起雲湧其實深具象徵意義，戀愛被視為展現個人精神，反抗傳統家庭倫理的思想利器，沈從文顯然也對此風潮心有戚戚焉。彭小妍在多篇文章中都指出沈從文很有可能是受到「性博士」張競生《美的社會組

⁷ 沈從文面對「外地人」與「湘西」的態度十分有趣。沈從文總以「本地人」自居，然而有趣的是，沈從文對於「地方」的重視與重思「故鄉」的契機，其實與他的「現代」都市（北京）生活經驗有關——作家離鄉後移步回看，才發覺「鄉土」蘊含著異質性的批判能量，終而以之銘刻「已然消失或尚待實現的現實」，事實上這近於一種「陌生化的審美工作」。關於「鄉土文學」與「現實主義」的辯證關係，可以參考王德威：〈一八四一—一九三七年的中國文學〉，孫康宜、宇文所安編：《劍橋中國文學史（卷下）：1375 年之後》（臺北：聯經出版社，2017 年 9 月），頁 489。

⁸ 此處並非指《湘行散記》中的人事風景記述，皆為「超越歷史、時間消失」的生命狀態，事實上《湘行散記》中亦有點出地方逐漸腐敗的種種跡象。然而此處是指對比於《湘西》而言，作家透過《湘行散記》中獨特的描繪筆法與抒情意境，共同營造出一種「超越歷史、時間消失」的可能。



織法》的影響，強調男女關係對於和諧社會有重要的影響；⁹而將「美的社會」的運作關鍵，擺在女性身上的視角，亦是張競生受達爾文主義啟發而提出的特殊理論。¹⁰無論如何，這些思想資源都暗示了沈從文在〈鳳凰〉中大談女性的性壓抑，其實是對理想社會形式的致意。然而耐人尋味的是，此時沈從文把五四啟蒙的論述與「美的社會」的啟發，擺到「湘西」這個想像的地理，究竟創造出什麼樣的問題視野？這也是本小節標題所標識的核心議題：「現代性」緣自於「時間觀念」的劇烈轉變，¹¹作家緣此展演各自的現代性體驗。而以沈從文而言，他的現代性體驗源自「邊地」在「國家」視野中的游離不定，而在戰爭爆發後，「湘西」脫離封閉自足的時間循環，進入「抗戰」的歷史敘事。往後地方對於國家的治理與啟蒙教導，不管是拳拳服膺，或是反省，甚至是抵抗，都將體現為獨特的「湘西現代性」，尤其是沈從文以女性的情感與「自由戀愛」為線索，更替「湘西」搭建了全新的思想舞台。

第二節、「湘西」的「自由戀愛」與地方秩序的想像：苗族故事裡的政治線索

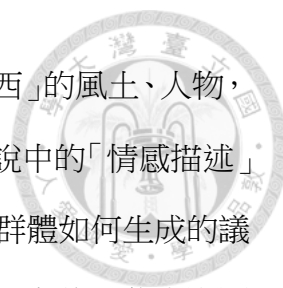
（一）無政府主義的誘惑

回到沈從文的書寫脈絡來看，關於性與戀愛，以及對理想現代政治的幽微寄託，並不獨見於《湘行散記》與《湘西》，作家在 1929 年前後一系列的苗族故事的創作，其實就提供了一個非常重要的切入點。這一系列與苗族傳奇相關的小說，包括〈媚金·豹子·與那羊〉、〈七個野人與最後一個迎春節〉、〈龍朱〉、〈神巫之愛〉。

⁹ 詳細論述見於彭小妍：〈無聲之戀：沈從文的〈神巫之愛〉〉，《中國文哲研究集刊》第 4 期（1994 年 3 月），頁 395-414。

¹⁰ 詳細論述見於彭小妍：〈以美為尊——張競生「新女性中心」論與達爾文「性擇」說〉，《中國文哲研究集刊》第 44 期（2014 年 3 月），頁 57-77。

¹¹ 此處將「現代性」理解為「時間觀念」的新變，是借用李歐梵在談論中國現代文學的「頹廢」觀念時，對五四啟蒙論述中「線性進步史觀」的反思。詳細論述見於李歐梵：〈漫談中國現代文學中的「頹廢」〉，《現代性的追求》，頁 141-142。



以下將依序探討上述篇章，討論焦點著重於沈從文如何藉著「湘西」的風土、人物，描述美好人性的可能與全新的社會互動關係。推而廣之，這些小說中的「情感描述」與「戀愛模式」既根植於「現代」的心理特質，也牽涉到現代的群體如何生成的議題。最後，「湘西」中個體與群體交錯混合的視野，暗示了作家以為的現代人際關係的核心價值與社會的理想發展方向——這即是本節想要鋪陳的「政治線索」。

首先，〈媚金·豹子·與那羊〉可以視為上述議題簡要而統整的線索——真誠戀愛的男女體現了人性與社會的最理想形式。小說中媚金是白臉族的女子，而豹子是鳳凰族的男子，兩人相戀後，依當地風俗相約某天夜裡於洞中相會，然而到了約定那天，豹子為了找尋最潔白的一匹山羊贈與媚金，竟然錯過了時辰，媚金以為受欺，遂於洞中自盡，豹子趕到後悔恨莫及，最終也跟隨戀人赴死。小說結尾敘事者感嘆萬分：

白臉族的女人，如今是再無這種熱情的種子了。她們也仍然是能原諒男子，也仍然常常為男子犧牲，也仍然能用口唱出動人靈魂的歌，但都不能做媚金的行為了！（5；364）

這則故事情節相當簡單，卻頗能展現沈從文書寫苗族故事的基調。首先故事的時間總是在渺遠的過去，地點也不詳，只有山林與洞穴等場景，而情節最核心的關懷就是戀愛。以〈媚金·豹子·與那羊〉而言，媚金與豹子的戀愛雖然以悲劇收場，但沈從文卻認為其中含有最誠摯動人的情感，然而這種生可以死的「熱情」如今已經消失了。沈從文總是透過苗鄉男女對於戀愛的真摯果敢，來追述一個難以定位的時空，與一種美好的生命情境。這個問題在〈七個野人與最後一個迎春節〉中有了更進一步發揮，小說的情節同樣並不複雜，然而這次故事有了稍微明確的時空背景。北溪村即將設官治理，「新的制度來代替舊的習慣」（4；184），然而村中有一群人，不願接受「王上」（4；191）的治理，他們搬到山洞中居住，因而成為「野人」，可



以不受地方官管束。然而結局是一天夜裡七十個軍官潛入洞中砍下七個野人的頭顱，被指控為意圖「顛覆政府」(4；192)。敘事者照例於結尾憂鬱的下了註腳：

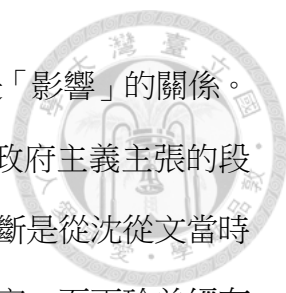
這故事北溪人不久就忘了，因為地方進步了。(4；192)

這種對於北溪村的「進步」¹²的感嘆，在沈從文筆下並不稀奇，這篇小說最重要的是他如何描述劇變之前的美好洞中生活，七個野人以打獵維生，從不需到市場以金錢交易，縱然有其他物品的需求，也是來以以物易物的方式獲取，同時他們也歡迎年輕情人來此遊玩過夜（彷彿即為媚金與豹子一類人準備）。總結來看，此中人們物慾減低，不受國家的控制，戀愛成為深刻的情感交流與生命追求。我們不難從中發現沈從文的特殊隱喻，性與愛的開放往往與個體自由息息相關，而且在〈七個野人與最後一個迎春節〉中，更是作為國家接管人民之前美好生活情境的象徵，性與愛的自由不只能培養人的品格，更被引申到對於政治制度的反省。沈從文重新述說了「自由」的意義，從個人的性愛追求到解散國家控制力的可能，皆蘊含於其中。〈媚金·豹子·與那羊〉和〈七個野人與最後一個迎春節〉中大致可以看出一個脈絡，即如何以「自由」的生命情境反省「進步」的國家治理。

彭小妍曾經指出〈七個野人與最後一個迎春節〉中「反婚姻制度、自由戀愛、性自由」的描述，其實是受到無政府主義的影響。¹³彭小妍的判斷極具啟發性，小說中將性與愛的自由，連接到反對設官統治的深意，確實可以視為對於集中權力的統治模式的反思。然而筆者以為沈從文與無政府主義的關係其實可以進行更複雜

¹² 此處的「進步」值得玩味，首先雖然小說時空背景不明，但沈從文在小說中有提到「北溪改了司，一切地方是王上的土地」(4；191)，從「改司」與「王上」的用語來看，似乎是封建王朝體制擴展向邊地的歷史情境；不過沈從文同時也提到了「政府」(4；186)、「國家官吏」(4；188)與「國家的尊嚴」(4；190)，「國家」一詞基本上又接近於指涉現代民族國家的邊疆統整政策。這兩個含糊交錯的背景暗示了沈從文所關懷的「現代性」，絕非只是對封建王朝的不滿，他顯然也對現代國家有所不滿。擴而言之，〈七個野人與最後一個迎春節〉的批判既可以指向清朝統治，也可以指向民國體制。由此觀之，批判清朝統治是五四啟蒙思潮的大勢所趨，沈從文自然不能自外於此，然而他並沒有在此止步，所謂「湘西現代性」可以據此引申為對於啟蒙理性與現代政治的另一種反思。

¹³ 彭小妍：〈沈從文的烏托邦世界—苗族故事及鄉土故事研究〉，《中國文哲研究集刊》第1期（1991年3月），頁385-411。




的討論，更精準地說，沈從文與無政府主義的關係，或許不只是「影響」的關係。我們稍微回顧一下彭小妍的論述，她提出小說中有幾處近似無政府主義主張的段落，然而沈從文本本人其實甚少提及無政府主義，所以彭小妍的判斷是從沈從文當時的好友丁玲切入。1920年代後期沈從文與丁玲、胡也頻過從甚密，而丁玲曾經有無政府主義的傾向，所以沈從文可能也連帶受到影響。彭小妍的依據其實是金介甫的著作《沈從文傳》，而金介甫在書中的說法是：

使沈從文在這段時期過下去的是什麼思想哲學，我們只能猜測了。這種思想哲學必然是幾種現代自由思想摻雜在一起，也許其中就有像丁玲那樣的朋友信仰的非教條的惟情主義、無政府主義的個人主義成分。¹⁴

由此可見，所謂無政府主義對沈從文的影響，並沒有那麼想當然耳。這也是上文提及的複雜之處，讀者固然容易從沈從文 1929 年前後這一系列的苗族故事中，察覺到無政府主義的影子，但是在沒有沈從文本本人更確切的自述文字出現之前，如何「影響」恐怕還是不好討論。筆者以為，或許我們應該跳脫「影響」的解釋模式，換個角度來看待這個問題。

首先，從彭小妍的提到的「無政府主義」線索的基礎出發，但是換條路走。沈從文未必是「先」受到無政府主義的影響，「再」去寫下相關的小說，而是沈從文彼時的寫作中具有某種解散集中權力的想像，而我們推敲彼時沈從文的思想時，或許可以借鏡無政府主義碰觸過的話題。換句話說，真正的問題核心是在性與愛的自由的生命情境中，集中權力的解散如何出現？又如何可能？而追根究底，這究竟是一個什麼樣的狀態？把問題先推回小說，可以先看〈七個野人與最後一個迎春節〉中一段關於「統治」的敘述：

¹⁴ 金介甫著、符家欽譯：《沈從文傳》，頁 141。



他們結果是約定下來，若果是北溪也有人來設官時，一致否認這種荒唐的改革。他們願意自己自由平等的生活下來，寧可使主宰的為無識無知的神，也不要官。因為神永遠是公正的，官則總不大可靠。而且，他們意思是在地方有官以後，一切事情便麻煩起來了，他們覺得生活並不是為許多麻煩事而生活的，所以這也只有那歡喜麻煩的種族才應當有政府的設立必要，至於北溪的人民，卻普遍皆怕麻煩，用不著這東西！（4；186）

從這段文字來看，將設官視為政府集中權力的統治手段，大概沒什麼疑義，只是這或許不單單只是要不要設官的問題，因為設官統治的另一個選項，其實是「神」。這段文字最弔詭的地方也在這裡，沈從文先是寫「他們願意自己自由平等的生活下來」，此處的「自由平等」無須多言，他顯然是在期望一種現代政治，然而在集中的權力解散之後另有歸宿，即「無識無知的神」，祂永遠公正，永遠不會麻煩到任何人。

我以為沈從文在此處掀開了他真正的底牌，集中權力被解散的核心問題在此被轉化成「神」的秩序，而也正是因為這個轉化，沈從文的思考就不應當只用無政府主義的影響來框範。在深入上述話題前，我們先回顧王德威的看法。王德威之所以屢屢提及沈從文的寫作並不是在創建烏托邦，而是一種「批判的抒情」；其原因就在於，儘管其筆下湘西鄉土風光無限，苗族世界人情美好，然而這個世界總是充滿異變的危險。以此回看〈七個野人與最後一個迎春節〉，北溪村終究要「設官」，終究要「進步」，七個野人在山洞中的生活只是歷史中的意外插曲，性與愛的自由也無法完全展開為個人生命情境的最終境地，那個看似是無政府主義的世界隨即崩毀——以王德威的話來說，就是「如果一個烏托邦確實存在，那它也早已是滿目瘡痍」。¹⁵所以關於七個野人在山洞中的生活的描寫，其實未必是在闡述無政府主義的理想狀態，更準確的說法應該是，此中呈現了一種無政府主義的誘惑，這也是

¹⁵ 王德威：《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》，頁 283。



沈從文調動「神」的原因。


從無政府主義的終極目標來看，其最迷人之處就在於解散統治的集中權力，使人人獨立自主，終而完全自由；但是在它解散權力之後，建構論述的方法卻常常仰賴對於個人道德品質的要求，而對推行一切計劃的力量閃爍其詞。回要中國近代無政府主義的脈絡，楊芳燕在〈激進主義、現代情境與中國無政府主義之崛起〉一文中的看法非常值得參考：

無庸置疑，無政府主義對於現存社會政治秩序的全盤否定，以及它對理想社會的至善主義式（perfectionist）的理解，與極權體制所展現的全盤主義，有著清楚的思想親近性。邏輯上，任何形式的全盤主義都意涵了一個外在於秩序的超越觀點。¹⁶

簡而言之，「無」是一個太過弔詭的概念，究竟如何「無」？無政府主義之所以與極權主義關係曖昧的原因也在此，它解散了看得見的權力之後，其實是把權力化於無形，推到一個「超越」的情境中。所謂的權力還諸於民，或是「泯除公私」，其實是把人們放到一個更加細密的權力網絡之中，「一切公有」的潛台詞是私人成為不可想像之事——人我合一中的「我」，必須步步緊跟無政府主義的計畫表，不容脫鉤。¹⁷所以權力溢散於民間一事，自其變者而觀之，可以是統治力的消解；自其不變者而觀之，也可以是權力滲透無微不至的結果，那個看似化於無形，又難以言明的權力飽滿狀態，一直都被無政府主義的熱烈信仰者忽略，在此「絕對的無」與

¹⁶ 楊芳燕：〈激進主義、現代情境與中國無政府主義之崛起〉，《臺大歷史學報》第 33 期（2004 年 6 月），頁 395-396。

¹⁷ 關於「泯除公私」的權力狀態，可以參考劉季倫：《中國全能主義的思想根源》（國立臺灣大學歷史學研究所博士論文，1998 年 6 月）。劉季倫在結論中指出，毛澤東透過以「己即神也」、「我即宇宙」等概念為根據的「大我」，替換了馬克思·韋伯強調現代國家賴以成形的「法制型支配」（非人格的），代之以具有絕對普遍性的「集體的人」（「六億神州皆堯舜」的神話），「全能主義」至此因為「泯除公私」而變得極為危險。毛澤東及其集體主義所形塑的「極權主義模式」與「新傳統主義模式」的辯證，與本文所論沈從文與無政府主義的脈絡不同，卻可以啟發我們想像權力（看似）解散的「神的秩序」究竟為何。



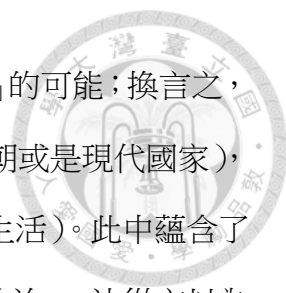
「極端的有」其實是一體兩面。由此觀之，沈從文在〈七個野人與最後一個迎春節〉中搬出「無識無知的神」，或許就不只是他是否有受無政府主義影響的問題，而是他隱隱約約看見了無政府主義者刻意避開的難題：七個野人棄絕「設官」治理，進入了一種自由的情境，然而山洞中的生活由仍然有其秩序，沈從文迂迴而略帶勉強的寫下了「寧可使主宰的為無識無知的神，也不要官」，「神」是最終無可避免的選擇。

沈從文與無政府主義者的關係應該從理論的思辨來看，他們都在處理一種關於烏托邦的問題，對沈從文而言，無政府主義式的烏托邦理想充滿誘惑力，其中性、愛與政治的自由解放互為隱喻，彷彿替他的湘西苗族世界畫好了藍圖，然而他的思慮更加悠遠而複雜，因為他並不是天真的烏托邦主義者，他對歷史進步的憂鬱觀察，迫使他去追問最終的主宰為何？因為解散權力不代表從此以後權力就不存在。權力不會消失，它只是以另一種形式運作，這正是沈從文的內心糾結之處，一時無以說明清楚，暫且歸之於「神」。

我們再看一段引文，可以更清楚的看到沈從文對於這個近似於無政府主義的「神」的秩序的思索：

靜寂中，聽得出鄰居划拳的嚷聲，與唱歌聲音。許許多人是在一杯兩杯情形中伏到桌上打鼾了。許許多人是喝得頭腦發眩伏在兒子肩上回家了。許許多人是在醉中痛哭狂歌了。這些人，在平時，卻完完全全是有業知份的正派人，一年之中的今日，歷來為神核准的放縱，僅有的荒唐，把這些人變成另外一個種族了。(41；84)

引文描述在最後一個迎春節，眾人悼惜著「歷來為神核准的放縱」。從這個層面來看，「神」的秩序是過往生活的依準，進一步來說，「神」的秩序其實是「歷史的」——它是「現代政治」降臨之前的歷史狀態。這個歷史狀態因為北溪村的設官治理



而消失，卻被七個野人帶到山洞中延續下去，成為另一種「進步」的可能；換言之，歷史演變出現了岔路，一方面為集中權力的「現代政治」（封建王朝或是現代國家），另一方面卻延伸、轉化了曾經的「神的秩序」（七個野人與山洞生活）。此中蘊含了沈從文的特殊史觀：從過去的「神的秩序」走向當前的「現代政治」。沈從文以為「現代政治」問題重重，因此需乞靈於過往的「神的秩序」，然而桃花源早已崩毀，故而現代人只能在「神之解體」¹⁸的年代重造「神的秩序」，試圖在溯源之後另闢蹊徑，簡單來說，即反思「現代政治」，退回「神的秩序」中尋找資源，再重新出發。這個弔詭的操作方式，就體現在沈從文以「無識無知的神」連接七個野人的山洞生活上，無政府主義式的解散集中權力，並不能使人際互動、社會關係完全透明化，因為解散的權力依然是權力——它只是另一種特殊的統治模式，「無識無知的神」才是理想中的目的地。總結來看，這或許可以解釋為何沈從文沒有明確宣稱過他受無政府主義「影響」，因為無政府主義只是一種誘惑（尋找資源），而他終究是在追尋「神的秩序」（重新出發）。¹⁹

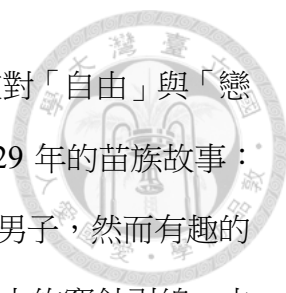
最後，綜合〈七個野人與最後一個迎春節〉來看，「神的秩序」就體現在設官之前與山洞中的兩種生活型態之中，前者是過往的歷史狀態，後者是歷史岔路上的歧路花園。兩者雖然都是作家的想像，然而在作家試圖超越「現代政治」權力集中的統治模式的過程之中，與無政府主義參差對照的「神的秩序」，暴露了沈從文的終極目的地，而這種交錯於過去與現代，都市的醜惡現實與鄉土的美好想像之間的，正好是「湘西現代性」的重要線索。

（二）如何「戀愛」？如何「自由」？

「戀愛」與「自由」亦是「湘西現代性」的重要線索，而關於苗族神話中的情

¹⁸ 這是沈從文在 1940 年代的用語，第四章分析《七色魔·水雲》時，會有更深入的討論。

¹⁹ 沈從文在〈七個野人與最後一個迎春節〉中對於「神的秩序」的刻畫並不多，但對於「神」的思索確實是他創作生涯中的重要議題，從 1930 年代的湘西水土的理想寄託，到 1940 年代「抽象」、「美學」等議題的展開，都可以看見「神」作為關鍵詞的不同開展。本小節主要是針對解散集中權力的現象進行討論，後文中將於各方面展開「神的秩序」的討論。



感想像與「神」的關係，也值得深究。我們可以先看一段沈從文對「自由」與「戀愛」的特殊詮釋，即兩篇情節類似的小說，同樣也是發表於 1929 年的苗族故事：〈龍朱〉與〈神巫之愛〉。兩篇小說的主角都是俊美如神的苗族男子，然而有趣的是，他們都無法果敢地追求自己的戀愛，幾經曲折，最終藉著僕人的穿針引線，才尋得真愛。彭小妍在〈無聲之戀：沈從文的〈神巫之愛〉〉中曾討論過這個話題，她認為「沈氏的都市羅曼史和苗族故事除了主題的呼應之外，語言上的互涉（intertextuality）也顯出是他有意把「文明人」和苗族形成對比。」²⁰從彭小妍的角度來看，不管是在都市還是苗鄉，都有情感受阻，不能自由的可能。彭基本上延續了她一直以來對於自由戀愛作為五四重要意識形態的觀察，由此看來，沈從文對於都市「文明人」的不滿，已經蔓延到苗鄉了。然而如何處理兩種小說（「都市羅曼史和苗族故事」）時空背景的差異，就成為相當關鍵的問題，因為如果都市和苗鄉都是在探討同樣的情感議題，那沈從文為何要用不同的時空背景「重寫」？對於都市的批判與沈從文初到北京時的困頓處境有關，但是苗鄉這個特殊的想像風土又是緣何產生異變的可能，沈從文對此顯然是別有用心。緣此，本小節想從沈從文刻意建構的苗族生活情境切入，探討他對現代性的想像，或者應該說是現代性的症狀。此處所謂「症狀」是指，「新」文學如何迫使他於百尺竿頭，更進一步；迫使他挖掘更「新」（或說是更為「極端」）的問題——如同上述〈七個野人與最後一個迎春節〉中談到「無識無知的神」。沈從文的追求並不停止於解散「設官」的統治權力，他按捺不住持續地追問：解散權力之後的生命情境為何？如此終於陷入難以化解前進壓力，宛如病症——非作者所願，卻終於糾纏作者一生。

先從〈龍朱〉說起。沈從文在小說篇首的〈寫在「龍朱」之前〉中就給了相當重要的線索：

這一點文章，作在我生日，送與那供給我生命，父親的媽，與祖父的媽，以

²⁰ 彭小妍：〈無聲之戀：沈從文的〈神巫之愛〉〉，頁 408。



及其同族中僅存的人一點薄禮。

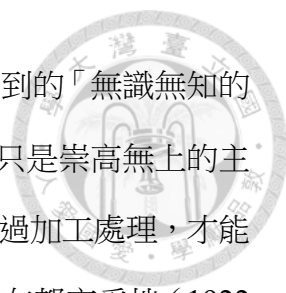
血管裡流著你們民族健康的血液的我，二十七年的生命，有一半為都市生活所吞噬，中著在道德下所變成虛偽庸懦的大毒，所有值得稱為高貴的性格，如象那熱情、與勇敢、與誠實，早已完全消失殆盡，再也不配說是出自你們一族了。(5；323)

你死去了百年另一時代的白耳族王子，你的光榮時代，你的混合血淚的生涯，所能喚起這被現代社會蹂躪過的男子的心，真是怎樣微弱的反應！想起了你們，描寫到你們，情感近于被閹割的無用人，所有的仍然還是那憂鬱！(5；323-324)

由此觀之，這則戀愛傳奇相較於對都市文明人的批評，更接近於沈從文對自己這個離鄉湘西人的哀弔，我們從這個情節的縫隙切入，或許能透過這個特殊的說故事的立場，發現沈從文如何重構苗鄉的生命情境。都市人的戀愛不自由是受到「知識」的壓迫，然而龍朱的戀愛難題顯然不是「知識」的影響，他之所以未能戀愛，有一部份是源於自己的性格上的怯懦，但是更耐人尋味的是小說敘事者為此試下的註腳：

女人不敢把龍朱當成目標，做那荒唐艷麗的夢，並不是女人的錯。在任何民族中，女子們，不能把神做對象，來熱烈戀愛，來流淚流血，不是自然的事麼？任何種族的婦人，原永遠是一種膽小知分的獸類，要情人，也知道要什麼樣情人為合乎身份。(5；325)

龍朱的過於崇高，反而阻絕了戀愛，此處彷彿暗示了人神有分，不能交混，這種宛如崇高的神的形象，其實完全不同於沈從文批評的那些猥瑣的都市人，然而此處的

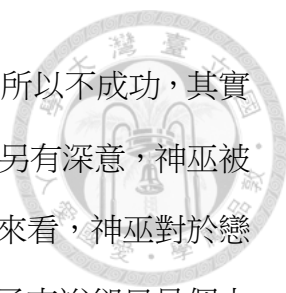


「神」卻成為阻卻苗鄉男女自由戀愛的想像的理由，與上一節提到的「無識無知的神」大不相同。沈從文在此處藏了一個有趣的寓言，如果「神」只是崇高無上的主宰象徵，那祂終究會成為情感自由的阻撓，苗鄉的「神」必須經過加工處理，才能彰顯其獨特的「湘西現代性」。畢竟沈從文的「現代性」追求曾經在都市受挫（1922年初到北京時的困頓），他試圖把「現代性」帶回到「湘西」重新建成。

這個問題延伸到〈神巫之愛〉中就更加清楚了。神巫與龍朱一樣，同樣是俊美如神，卻也同樣是生在苗鄉卻無法自由戀愛的男子；不同的地方在於，龍朱身旁的女子不敢將其視為戀愛的對象，然而故事開頭神巫來到雲石鎮作儼時，其實不乏花帕族的美麗女子上前示愛，只是神巫故作高深，始終獨身。神巫拒絕眾女的理由值得細究：

許多女人都能擾亂他的心，許多女人都可以差遣他流血出力。可是因為另外一種理由，終於把他變成驕傲如皇帝了。他因為做了神之子，就彷彿無做人間好女子丈夫的份了。他知道自己的風儀是使所有的女人傾倒，所以本來不必偉大的他，居然偉大下來了。他不理任何一個女人，就是不願意放下了其餘許多美麗女子去給世上壞男人髒污。他不願意把自己身心給某一女人，意思就是想使所有世間好女人都有對他長遠傾心的機會。他認清楚神巫的職份，應當屬於眾人，所以他把他自己愛情的門緊閉，獨身下來，盡眾女人愛他。（9；368-369）

首先沈從文這段敘述帶有輕微的嘲諷，神巫縱然職務神聖，其人又風儀非凡，但他原不必因此而「偉大」，文中的「驕傲如皇帝」顯然是深刻的批評；他的驕傲逐漸演化成個人狂想，他要在每個女子心中都保留一定的地位——他認為自己在保護她們。「屬於眾人」是整段文字最警醒之處，配合「驕傲如皇帝」來看，正延續了上文提及〈龍朱〉中隱藏的寓言，無論是「神」或是「神之子」，過度崇高都是不



足取法的。而此處的神巫是更清楚且更極端的例子，他的戀愛之所以不成功，其實是因為他的慾望遍及所有人，由此重看「皇帝」的比喻，顯然就另有深意，神巫被錯想為「皇帝」，其實是情感與政治互為隱喻的關鍵。從概念上來看，神巫對於戀愛的想像是：眾人愛我，所以我汎愛眾人，然而對於花帕族的女子來說卻只是個人的戀愛。另外關於「皇帝的比喻」，則暗示了統治者因其無知而自以為高，卻忽視了他人對於人際關係的想像。綜合兩者來看，作為高高在上的統治者或是統合慾望於己身的神之子，都是集中權力的象徵，情感之不自由即暗示了政治的不自由。


承續上述話題，小說中隱藏的寓言不僅止於此，當神巫要為族人祈福時，族中最年長的人知道族中每一個女子都要向神巫祈求對自己的青睞，便說：

對於祈福你們不願意將代表舉出，這是很為難的。你們的意見，是你們至上的權利，花帕族女人純潔的心願，我不能用高年來加以干預。我並不是不明白你們的意思。只是很為難，今天這大攤是為全鎮全族作的，並不是我個人私有；也不是幾個姊妹們私有。這是全鎮全族的利益。這攤事，應當屬於在場的公眾，所以凡近於足以妨礙攤事的個人利益要求，我們是有商量考慮的必要。(9；382)

這樣一來到天亮還不能作第三堂法事，你們不覺得是妨礙了其他人的利益與事務嗎？

我花帕族的女人，全知道自由這兩個字的意義的。她知道自己的權利也知道別人的權利，你們可以拿你們自己所要求的去想想。(9；383)

此處戀愛與「權利」、「自由」綁在一起，帶出了公與私的問題，族長的要求其實就對應了上述的神巫的職分「屬於眾人」，然而也暗中維繫了神巫的慾望模式，將神巫推至無人可以觸及的高位，雖然他搬出了「權利」、「自由」等修辭，彷彿注意到




個人的重要性，然而此處標舉個人的目的，其實是要制衡個人——沒有人能獨佔「神之子」的神聖意義。總而言之，沈從文一方面在探問自由戀愛的可能性，另一方面也在揣想統治模式對人際關係的形塑，二者之間的張力相當明顯。首先神巫礙於己見，誤以為自己過於崇高而不可讓人接近，再加上族中長輩對於「權利」、「自由」的錯誤認識，阻礙了情感自由的可能：

為了神巫外貌的尊嚴，以及老年人保護的周密，一切女人真是徒然有了這美貌，徒然糟蹋了這一年無多幾日的天氣。(9；381)

然而花帕女子熱情奔放、勇於求愛，此時雖尚未有人能得神巫垂青，然而她們憑藉著對愛情的渴望，竟然創造了一種不同的「神」的想像：

在火光下的神巫，雖作著神的僕人的事業，但在一切女人心中，神不可知的則數目也不可知，有憑有據的神卻只應有一個，就是這神巫。他才是神，因為他有完美的身體與高尚的靈魂。神巫為眾人祈福，人人皆應感謝神巫，不過神巫歌中所說的一切神，從玉皇大帝到李鴻章，若果真有靈，能給雲石鎮以幸福，就應人把神巫分給花帕族所有的好女子，至少是這時節應當讓他來在花帕族女人面前，聽那些女人用數有蜜的情歌搖動他的心，不合為一些年老男子包圍保護！（9；380）

由此可知，種種花巧儀式中的神靈，對人而言都是虛無飄渺的遐思，靈驗與否原不應當歸之於高高在上的神，反而是神的僕人才是最「有憑有據」的，尤其是對花帕族女子而言，能戀愛的人遠比神更真實。換句話說，神必須從至高的主宰形象脫離，進入人世，進入個人的格局，才是最理想的狀態。然而神巫與族中長輩都不明瞭這




一點，他們對於社會關係的想像，隱然是以洪秀全或李鴻章為範本，²¹他們是天地的主宰或人間的霸王，而且重點在於，他們都在慾望全體人民，想像我的控制力如何維繫所有人際關係的運作；而統治的虛妄也緣此而生，掌握生殺卻始終不通「人情」。總而言之，神巫如果不能明白這一點，他就永遠不可能「自由戀愛」；推而廣之，如果「神」作為主宰的意義不作轉化，就會阻礙個人的「自由」。而小說中轉化的可能性，其實還是戀愛的動力，最後終於衝破了神巫的高傲與誤識——當神巫在祈福儀式上見到最後一位美麗的白衣少女之後，馬上忘了自己是「神的僕人」，更在法事結束之後對僕人說：「我不想這樣驕傲了，無味的貪婪我看出我的錯來了。我願意做人的僕，不願意再做神的僕了。」（9；386）小說的敘述者也再次強調：

在平時，把自己屬於一人或屬於世界，良心的天秤輕重分明，擇重棄輕他就盡裝驕傲活下來。如今天秤已不同了。一百個或一千個好女人，虛無的傾心，精靈的戀愛，似乎敵不過一個女子實際的物質的愛較受用了。他再也不能把在世界上有無數青年女子對他傾心的事引為快樂，卻甘心情願自己對一個女人傾心來接受煩惱了。（9；388）

神巫終於走出神的陰影，而且放棄了驕傲，步入「人」世，為一個少女心動不已。而且細察文中所述，這還是一個從虛到實的心路歷程，其中暗藏了「虛無」、「精靈」和「實際的物質」的對立，這段文字強烈暗示了神巫從前想像著主宰「世界」的虛妄——他終究必須成為「個人」。

許琇禎在〈由神人而天人的思維辨證——沈從文《神巫之愛》探蹟〉一文中，有相當具有啟發性的觀察，她指出神巫經歷了由「神人」而「天人」的重要轉變，而其所謂的「天人」境界，指的是人性本具的「愛與情感」與「天人一體，超越道德

²¹ 出自神巫的迎神歌：「洪秀全，李鴻章，你們在生是霸王，殺人放火盡節全忠各有道，今來作息又何妨！」（9；379）



判斷的情感」。²²許琇禎雖然也點出《神巫之愛》中的轉變概念，與佛洛伊德的影響個體形塑的原欲理論相似，然而筆者以為她所歸結的「天人」境界，還是太過於偏向「萬物一體」的論述，而過度強調這種人性即神性或是人神合一的和諧關係，反而會讓沈從文筆下的「個人」變得模糊。換言之，筆者以為《神巫之愛》中的「個人」才是彌合沈從文對「現代政治」的失望與創造「湘西現代性」的關鍵，上文從戀愛關係延伸到慾望模式的討論正是基於此一基礎。總結來看，「洪秀全」、「李鴻章」乃至於驕傲如「皇帝」的神巫，乍看之下是對封建王朝的批判，然而小說中也提及了「權利」、「自由」這些「現代政治」提倡的理想概念，經過一番錯誤的操作，也可能變成鞏固傳統集體關係的力量。由此看來，沈從文也試圖回應「現代政治」帶來的缺失，而創作小說重返神話般的苗族世界(不管是《龍朱》或是《神巫之愛》)，都是希望透過回溯「神」的意義，以開啟全新的關於「現代」的想像——我們於此又再一次看到類似上一小節提到關於「無識無知的神」的弔詭操作。《神巫之愛》將統治模式轉化為慾望模式，從主宰「眾人」變為愛上「一個女人」，正好體現了沈從文如何透過戀愛，解放過去的社會關係，使個體成為「個人」終而獲取「自由」的過程。

最後，通過本節的分析我們可以發覺，沈從文深感「現代政治」中「權利」、「自由」的觀念與理想的社會關係，並未在都市獲得實踐，因此他回頭審視故鄉湘西，並且創作「神」的故事，以「個人」的愛欲解構貫串傳統與現代的統治權力。緣此，「苗鄉」替「現代都市」找到了出路，可以視為「湘西現代性」的發明；而苗族世界的「神」經過「權利」、「自由」與「自由戀愛」的砥礪，則成為沈從文對於超出都市與鄉土的「神的秩序」的想望。

第三節、作為史觀的「神的秩序」

²² 詳細論述可參考許琇禎：〈由神人而天人的思維辨證——沈從文《神巫之愛》探蹟〉，《中國學術年刊》第18期（1997年3月），頁413-430。

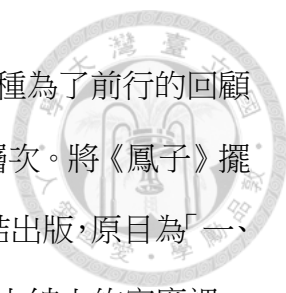


(一)「神之再現」：《鳳子》中的重要啟示

綜上所述，沈從文的湘西苗鄉別有秩序，而這樣的秩序源於他對「現代」都市的不滿。然而當他回望故鄉，藉著湘西水土刻畫苗族神話時，卻催生出一種情感與政治交互纏繞的表述，前者指向自由的「神的秩序」，然而後者所指涉的「現代」意義，尚有待開發。緣此，本節試圖繼續以「神」為線索，探討沈從文如何描述、定位這種特殊的「神的秩序」，以及其與「現代政治」的參照關係又是如何。

在進入論述之前，有必要簡要說明沈從文的「現代政治」意義為何。本文所謂的「現代政治」，主要指沈從文對民國以後的地方治理的反思。從晚清到民國的帝制崩解過程，屬於政治體制現代化的問題，其結果基本上是走向民主化的「現代政治」。沈從文信仰五四精神，認同上述「現代政治」的大原則，但就民初社會現實來看，沈從文卻非常失望。主要原因在於，民主化的「現代政治」並未帶來真正的改變，更嚴重的是，「現代政治」進入地方以後，幾乎只剩下建立新式軍隊的欲望。我們從《從文自傳》記述辛亥革命一段即可了解，「現代政治」在地方上的意義非常弔詭——建樹少有，但流血暴力卻與日俱增。總而言之，沈從文的「現代政治」是一個複雜的思考過程，它在民主的原則上有其灼見，但在實行上卻殘破不堪，因此有「超越」的必要。而為了超越「現代政治」，上一節已述及「無政府主義」的誘惑，如何閃爍於沈從文筆下，接下來我們將看到沈從文的另一個嘗試，他再次以「神」之名重思「現代政治」的解方。更有甚者，他從「民主」延伸向「科學」——另一個五四精神的標的。

回到小說來看，以上幾節已經討論了一些關於「神的秩序」的線索，然而大多是小說中的片段，因此以下將討論一篇對於「神的秩序」有較具系統的描述，而且也與苗族世界頗有聯繫的中篇小說——《鳳子》。《鳳子》最早發表於 1932 年，而在同一年裡，沈從文也完成了《從文自傳》，完成自傳一事可以視為作家創作歷程上的重要的標誌。從沈從文 1922 年抵達北京算起，1932 年時沈從文離鄉約已近十年，而自 1925 年首度發表小說並持續書寫以來，此時作家創作已脫離試驗風格的

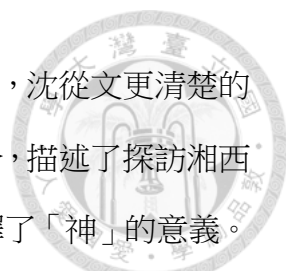


階段，逐漸邁向成熟時期，《從文自傳》的寫作因此可以算是一種為了前行的回顧——重整故鄉成長經驗之後，再探小說寫作與個人體驗的另一層次。將《鳳子》擺在這個脈絡來看也十分有趣，此書於 1933 年由杭州蒼山書局集結出版，原目為「一、寄居某地的生活，二、一個黃昏，三、隱者朋友，四、某一個晚上紳士的客廳裡，五、一個被地圖所遺忘的一處被歷史所遺忘的一天，六、礦場，七、去礦山的路上，八、在栗林中，九、日與夜」。我們發現 1933 年時沈從文點出苗鄉是被「地圖與歷史遺忘」的世界，然而就在隔年再版時，沈從文加了一篇題記，指出當時有將「文學作品的目的，解釋成為向社會即日兌現的工具」(7; 79) 的風氣，而沈從文認為文學寫作應該不避「俗氣」——因為「俗氣」正代表了作家筆下的「生氣」。由此看來，沈從文試圖藉由抒情的鄉土敘事對抗以社會目的為唯一要求的寫作風氣，「湘西」此刻被作家調度出來，其實反而讓故鄉水土不會被「地圖與歷史遺忘」。事實上《〈鳳子〉題記》寫於 1934 年 5 月，彼時沈從文已完成了返鄉之行，《邊城》與《湘行散記》已在陸續發表中，作家為人稱道的湘西寫作已經成形，而此時重提《鳳子》，顯然是對這個故事另有寄託——湘西水土除了不應當被「遺忘」之外，似乎還有故事可講？果不其然，三年後就在中日戰爭爆發前，沈從文於 1937 年 7 月 1 日發表了《鳳子》的第十章：〈神之再現〉²³，於此，我們終於看到沈從文投目向湘西水土的終極嚮往——「神的秩序」的重新刻畫，而這也是構成作家 1940 年代的思想風景的重要元素。

回到《鳳子》來看，小說大致可以分成兩部分，第一部分的主角為一個來到北京後情感失意的男子，敘事者不只開篇就提到龍朱的故事，還特別註明「這年青人為龍朱的同鄉」(7; 81)。年青人失落的離開北京，來到「×島」²⁴調養心情，卻在此地遇到了一位紳士，深談之後發現這位紳士曾探訪過湘西，由此故事也進入第二

²³ 沈從文確實對《鳳子》的故事及其「後續」情有獨鍾，因為 1946 年時他將〈神之再現〉重新題名為〈橙魘〉，發表於《時與潮文藝》第 5 卷第 4 期，而在 1946 年 8 月《春秋》第 3 卷第 2 期上此文又有刊登。而根據「橙魘」的命名模式來看，可以與 1940 年前後的「色魘」書寫並置討論，第四章聚焦討論「色魘」書寫時會敘即其中的連結。

²⁴ 參考沈從文的生平，可能是藉「青島」來說故事，因為他曾於 1931 年應聘任青島大學國文系講師。



部分，描述紳士往年探訪湘西的際遇。故事場景從都市轉往湘西，沈從文更清楚的呈現出苗族神話是如何在現代視野中生成；小說主旨在第二部分，描述了探訪湘西的紳士體驗湘西的生活之後，又受到苗族總爺的啟發，重新詮釋了「神」的意義。

整篇小說最饒富深意的篇章，是沈從文於 1937 年發表的第十章〈神之再現〉。此章開頭就是「城裡來的客人」²⁵的揣想：

人的生活與觀念，一切和大都市不同，又恰恰如此更接近自然。一切是詩，一切如畫，一切鮮明突出，然而看來又如何絕頂荒謬！是真有個神造就這一切，還是這裡一群人造就了一個神？本身所在既不是天堂，也不像地獄，倒是一個類乎抽象的境界。(7；151)

此處城裡人對於「自然」與「神」的思索，是在探問一種特殊的生命情境，「神造就人」或「人造就神」的提問被導向「抽象的境界」，這可以視為沈從文在 1930 年代末以來反覆追索的「抽象與現象」的一個起點，而沈從文念茲在茲的「抽象」其實是一種秩序的追求。²⁶暫且不將論述帶往 1940 年代，聚焦到〈神之再現〉的描述，可以發覺沈從文其實是在替自己在 1920 年代以來，作品中反覆出現的「城鄉對立」模式規劃一個統整的視野。他的企圖不容小覷，「北京」（包含青島、上海等等）和「湘西」這兩個作為思索「現代」時所構擬的想像地理，在〈神之再現〉被整合到一個特殊的史觀之中，這一點在城裡人觀看了苗鄉的「謝土儀式」之後，苗族總爺給出了更加清晰的描述：

神不會滅亡。我們在城市向和尚找神性，雖然失望，可是到一個科學研究室

²⁵ 小說中敘事者多稱這位紳士為「城裡來的客人」，而將苗族總爺稱為「老師」。

²⁶ 沈從文對於「抽象與現象」的思考使他在 1940 年代的作品展現了不同以往的風貌，而後在 1947、1948 年的《北平通信》系列寫作中更提出以藝術檢視人性，以「美育代宗教」的主張。究其極，其中藝術作為「抽象」的美的精神，被沈從文擴充為理想政治計畫的核心；緣此，筆者稱其為「一種秩序的追求」。




裡去，面對著那由人類耐心和秩序產出的莊嚴工作，我以為多少總可以發生一點神的意念。只是那方面舊有的詩和戲劇的情緒，恐怕難於並存罷了。(7; 164)

我以為神之一字我們如果還想望把它保存下去，認為值得保存下去，當然那些地方是和神性最接近的。神的對面原是所謂人類的宗教情緒，人類若能把科學當成宗教情緒的尾閘，長足進步是必然的。不幸之至卻是人類選上了政治寄托他們的宗教情緒，即在征服自然努力中，也為的是找尋原料完成政治上所信仰的勝利！因此有革命，繼續戰爭和屠殺，他的代價是人命和物力不可衡量的損失，它的所得是自私與愚昧的擴張，是復古，政體也由民主式的自由競爭而恢復專制壟斷。(7; 164-165)

首先表面上看起來是在提倡宗教性的「神性」，然而沈從文也承認科學之中是可以有莊嚴的「神的意念」，而且更有趣的是，他以為從「宗教情緒」發展下來，其實可以連接到「科學」；只是人們走上了錯誤的進步道路，誤將信仰寄託於「政治」。此處的「政治」基本上即是本文反覆辯證的（與「神的秩序」對立的）「現代政治」，它主要是指地方上因為「革命」而引發的「戰爭與屠殺」，另一方面也是對於黨派政治的批判，因為所有相關爭鬥的結果都指向「專制」，而非「自由」。

彭小妍指出《鳳子》中的「說理」，其實是在回應 1920 年代初科學與玄學之爭的議題，²⁷我們可以以此為參照，進一步開發〈神之再現〉中「神」的其他意義。首先我們必須注意到的是，沈從文把「神」的意義擺得非常之高，換句話說，不管是過去的宗教或是現代的科學與政治，基本上都必須延續「神」的意義，由此觀之，沈從文棄絕政治（他尤其厭惡黨派政治與政治的偶像崇拜），重建宗教情緒與科學的連結，就不只是在科學與玄學之間選邊站的問題，此處與科學貫串的「神」，更

²⁷ 彭小妍：〈沈從文的烏托邦世界—苗族故事及鄉土故事研究〉，頁 392-394。

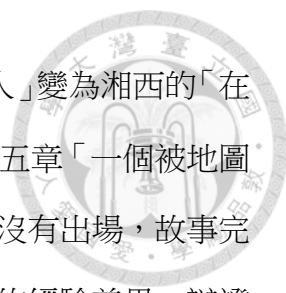


像是一種「超越性工具」。²⁸以「超越性工具」來解釋，是想要強調小說中「神」的特殊位置。麥可·哈德（Michael Hardt）與安東尼奧·納格利（Antonio Negri）提出此概念以解釋現代性的生成，其關鍵在於「神」的超越意義轉化成為啟蒙的「理性」。換句話說，「現代」的降臨即意味著，具有既超越又絕對的價值的不是遠在天堂裡的上帝，而是啟蒙思潮以來強調的理性之人的思維方式；緣此，「超越性」一直都存在，只是過去是神化的崇高「外在」對象，現在是實現思考的「內在」工具。回過頭來看沈從文的「神之再現」，他當然不在歐洲的「上帝」與「理性」的現代性辯證的脈絡中，但他對「神」的操作卻有異曲同工之妙，其中關鍵就在「再現」一詞上。「神」其實不應當消失，祂終將轉移到「科學」之中，所以與其說沈從文調和了過去宗教之「神」與現代的科學或政治，不如說他其實是替過去的「神」找到了出路。而沈從文新創的史觀的核心，就在於小說標題中的「再現」，在他眼中「現代」的生成與重建，並不需要創世紀般的另闢天地，而是透過超驗精神的崩毀與重生，隨後即輾轉賦形——不管是以「科學」之形，或是以「政治」之形，這也是「神的秩序」對「現代政治」提出的微妙解方。

以「神的再現」統括宗教情緒、科學與政治，轉化「神」作為宗教偶像的意義，並將其引入科學求真的嚴肅精神，或是政治解放的自由精神，緣此而形塑小說所說的「神不會滅亡」。我們由此發覺，沈從文對「現代政治」的反思，已經擴充為更為龐大的歷史情境的反思。「神的秩序」從「政治」出發，反省、重述民初的自由民主思潮，而《鳳子》的「神之再現」延伸向對「科學」思維的重構。兩者合而觀之，即是五四精神的兩個標的，亦是催生中國「現代性」的重要線索，由此觀之，《鳳子》第十章企圖以「神之再現」辯證宗教與科學的轉化，其實是根植於五四思潮的現代性思索。

以上是沈從文藉小說抒發議論的操作，然而有趣的是，《鳳子》並不只是刻板地說理而已，小說敘事者困於都市的情感創傷，偶然藉由紳士的湘西經驗重新反省

²⁸ 詳細論述可參考麥可·哈德（Michael Hardt）、安東尼奧·納格利（Antonio Negri）著，李尚遠譯：〈兩個歐洲，兩個現代性〉，《帝國》（臺北市：商周出版，2002年7月），頁131-156。




自己的思想、情感根源，這位離鄉遊子因此在精神上又從「外地人」變為湘西的「在地人」了。小說的視角由敘事者轉向紳士的回憶的關鍵，在於第五章「一個被地圖所遺忘的一處被歷史所遺忘的一天」，前幾章的敘事者此後再也沒有出場，故事完全沉浸在湘西的特殊經驗中。而除了藉由城（×島）鄉（湘西）的經驗差異，辯證「神」與科學、政治之外，年輕時的紳士作為「城裡人」的情感啟蒙也引人注目，「神的再現」不只是沈從文替「現代性」重塑的核心史觀，也是個人感官體驗的繁複開展，緣此作家邁向 1940 年代的關懷亦逐漸顯形。首先沈從文在〈神之再現〉中花了相當大的篇幅描寫「謝土儀式」，再配合上段引文中苗族總爺的感嘆：「只是那方面舊有的詩和戲劇的情緒，恐怕難於並存罷了」來看，如果說「神的再現」能完滿解決「現代」如何生成的問題，那「舊有的詩和戲劇的情緒」為何會難以延續？我以為沈從文此處的語焉不詳，其實暴露了另一個關鍵的問題：儘管「神」能不斷再現，然而畢竟有些東西變得難以辨認了，那些東西是傳統儀式中的聲音與光影，從概念上來看即是「美感」體驗的問題。城裡人看完儀式後的感受即是最好的說明：

城裡的客人耳朵邊尚嗡嗡唧唧的響著平田中的鼓聲和歌聲。總爺似乎知道他的朋友情感還迷失在先前一時光景裡，就向他說：

「老師，你對於這種簡單朴實的儀式，有何意見？讓我聽聽。」城里客人說，
「我覺得太美麗了。」（7；163）

聲色光影是啟發情感，形成體悟的關鍵，然而如此豐富美好的體驗會讓人「迷失」，一時無言，只能稱其為「美麗」。接著城裡人終於承認自己見到「神」了，他興奮的說：

但看看剛才的儀式，我才明白神之存在，依然如故。不過它的莊嚴和美麗，是需要某種條件的，這條件就是人生情感的素樸，觀念的單純，以及環境的



牧歌性。神仰賴這種條件方能產生，方能增加人生的美麗。缺少了這些條件，神就滅亡。我剛才看到的並不是什麼敬神謝神，完全是一齣好戲；一齣不可形容不可描繪的好戲。是詩和戲劇音樂的源泉，也是它的本身。聲音顏色光影的交錯，織就一片雲錦，神就存在於全體。在那光景中我儼然見到了你們那個神。我心想，這是一種如何奇跡！（7；163-164）

假如沈從文設計城裡人這個角色的重要性在於從「科學」轉向，重新皈依於「神」，那此處的「完全是一齣好戲」就頗耐人尋味。因為從苗族總爺的角度來說，「神的秩序」所能「再現」的是科學或政治，而「詩與戲劇的情緒」其實是無法「再現」的；然而城裡人經過一番體悟後，卻是說這就「完全是一齣好戲」，而且與「詩和戲劇音樂」淵源甚深，從概念層面來說，城裡人以為「神」即「美麗」。上文提及〈神之再現〉不當只從科學與玄學之爭的脈絡來看，原因也在此。²⁹眾所皆知沈從文對於「美術」有著莫名的執著，而這篇小說其實就暴露了這個傾向，只是沈從文此刻隱微帶過，還沒有卯足氣力處理這個問題。而關於城裡人的體悟，另一個值得關注的重點是「聲音顏色光影的交錯」，這其實可以連結到所謂的「抽象的境界」，沈從文在 1940 苦心思索抽象的問題，把自己推向瘋狂的邊緣，其實在〈神之再現〉中就已經埋下了線索。沈從文往後的書寫愈走愈遠，文字更趨抽象幽微，其筆下聲色想境也更加引人耽溺。不過就〈神之再現〉來看還沒有明顯的危機，頂多只是感受到某種誘惑，結果如何尚未分曉。³⁰

²⁹ 〈神之再現〉就小說美學上未必會引人注目，但其中涉及的話題，卻十足地顯示了沈從文對於文學寫作異常宏偉的（或其實是「天真的」）企圖心。沈從文試圖處理「現代政治」與「科學」的難題，最終又以「神即美麗」作結，恰好展現了沈從文的「現代性」思索。筆者在論文口試時，口試委員提醒韋伯、哈伯馬斯認為西方「現代性」的關鍵在於「真」、「善」、「美」三者分家，然而京派文學的「現代性」，卻主張「美」、「善」必須合一。回到〈神之再現〉來看，沈從文強調「神即美麗」，基本上就是把「善」（以苗族總爺為代表的地方秩序，亦即「神的秩序」的倫理意義）與「美」（一切詩歌、戲劇，乃至於所有的感官體驗）結合。我們亦可由此理解沈從文獨特的「現代性」思索。

³⁰ 沈從文於 1930 年代末以至 1940 年代轉向「抽象」思考的理由，可能與戰亂動盪與作家身份的轉變有關。前者是指寬泛的生活上的影響，包括戰爭刺激造成的生命破碎短暫之感等等；後者則指作家因任教西南聯大而由「作家」轉變為「學者」的影響，與當時學院中的現代主義思潮。關於戰爭影響的大略說明可參考吳福輝：〈昆明：個體生命在時代體驗中沉潛〉，《中國現代文學發展史》



(二) 又是「戀愛」？

總結上一小節，「神」的意義被體現為一種特殊的史觀：雖然時代流轉，然而其「超越性」貫串於傳統與現代。苗族總爺從湘西傳統祭儀中認識到的「神」，與城裡人對「科學」與「自由」的肅穆追求，都是「神」在不同時代的展現，沈從文以此化解了傳統與現代的斷裂。而《鳳子》中前後兩部分的主角，都在湘西發現了「現代」的理想面貌，在不拋棄傳統中「神」的超越意義下，依然能與都市啟蒙的進步史觀一同前行——這即是透過「湘西現代性」所觀照出的「神的秩序」。然而誠如上一小節結尾所述，沈從文筆下的政治秩序總是與情感問題互相勾連，他對於「神的秩序」的詮釋，除了上文提到作為「超越性工具」的可能，或是「美育」³¹之外，自然不會遺漏對於戀愛的描述。事實上這也是《鳳子》中不可忽略的情節：城裡人來到苗鄉後，除了與苗族總爺在言詞上交鋒後大有體悟之外，恍惚之間，他似乎也「愛」上了當地的一位女子。

總而言之，《鳳子》可以說是北京情感失意男子與神祕紳士的湘西想像之遊，但有趣的是，作為標題的「鳳子」在小說中卻很少得到關注，敘事前半段主要都集中在北京男子，後半段則是紳士。在「×島」時，鳳子作為吸引北京男子關注的神祕角色，在故事轉往湘西之後幾乎就消失了，沈從文轉向描寫湘西如何展演「神的秩序」。換句話說，「鳳子」本是小說引人入勝的開端，然而這個吸引力隨後就融入了城裡人對湘西女子的傾慕。從小說第八章〈在栗林中〉來看，城裡人在栗林中遇見了一位「月下如仙、日下如神的女人」(7; 133)，他一時心動，便試著用當地人的說話方式與之交談。這個情節值得留意，因為城裡人與苗族總爺辯論時，即使最

(臺北：人間出版社，2010年10月)，頁403-418。另外關於西南聯大中的現代主義思潮可參考童慶生著，盧冶譯：〈燕卜蘇、奧登與九葉詩派〉，王德威編：《哈佛新編中國現代文學史(上)》(臺北：麥田出版社，2021年2月)，頁464-470。最後作家身份的轉變問題可以參考李揚：〈身份、職業與創作風格的變遷〉，《沈從文的家國》(上海：上海交通大學出版社，2014年11月)，頁35-52。惟上述幾個線索多是關於歷史或文學史的論述，可以藉此認識影響沈從文1940年代的思想的歷史背景，而作家進行「抽象」思索與相關書寫的細緻過程，筆者將於第三、四章深入討論。

³¹ 「美育」的說法出自蔡元培的〈以美育代宗教〉(1917年在北京神州學會講演詞)，沈從文深受影響，其1943年6月出版的《雲南看雲集》中收錄的〈美與愛〉中有更豐富的討論。



終認同總爺，也會以自己的詮釋緣飾落敗，然而在遇見栗林中的女子時，卻不知不覺地「融入」了當地的生活。比起思想論辯，情愛的感覺似乎更能彰顯湘西的吸引力，而這也構成了城裡人「變為」當地人的神奇驅力。

戀愛刺激著城裡人的思考與感覺，一切的追求彷彿都還有後文。事實上當城裡人看完「謝土儀式」，說出「我覺得太美麗了」之後，總爺的發問就暗藏玄機：

美麗也有許多種，即便是同樣那一種，你和我看來也就大大不同。藥要蜜灸，病要艾（愛）灸；這事是什麼一種美？此外還有什麼印象？（7；163）


總爺隱約知道城裡人對於栗林中的女子的關心，然而城裡人轉移話題，申論了神與詩歌、戲劇音樂的連結。不過他所沒有說出口的，其實才是沈從文一時也覺得剪不斷理還亂的問題：戀愛如何促成了情感的體悟？儘管栗林中的女子如此美麗誘人——如此誘人深入湘西的神祕，卻沒有成為城裡人與總爺辯論的焦點，試看小說的結尾：

城裡的客人心裡迷迷糊糊，似乎先前一時歌聲火燎都異樣鮮明的留在印象上，弄不分明這一夜看到的究竟是敬神還是演戲。

他想，怎不見栗林中那女孩子？他有點希奇。他又想，天上星子移動雖極快，一秒鐘跑十里或五十里，但距離我們這個人住的世界實在太遠，所以我們要尋找它時，倒容易發現。人和人相處太近，雖不移動也多間阻；一堵牆或一個山就隔開了，所以一切碰頭都近於偶然，不可把握的偶然。……

他嘴角釀著微笑，被過度疲倦所征服，睡著了。（7；166）

兩人之前的談論雖然似乎已把神與宗教情緒，甚至是科學或政治的問題解釋清楚，但對於戀愛的想望，卻把事情變得更加複雜，城裡人此刻的心境正好回應剛看完儀



式時的感受——「迷失」在聲色光影之中。此處筆者想表達的是，沈從文不替問題下結論，他總在語詞回還之間留有後路，所謂的「神的秩序」並不只是宗教情緒與科學、政治的「再現」問題，也是形塑人格、陶養情感問題。只是作者語焉不詳，故事嘎然而止，這是否暗示了湘西的神祕總是無法被正確理解，「湘西現代性」終究難以討論？正如同上文提到的「鳳子」，作為標題的神祕女子「鳳子」本應是故事的焦點，然而在小說進入第二部分之後，卻沒有多少刻畫，敘事重心隨即轉向湘西的神祕。然而如果我們將兩者聯繫起來，或許可以發現沈從文的用心設計——「鳳子」其實與「湘西」互為隱喻，女子的誘人正與湘西的神祕相同，因此小說前後兩部分正好相續，尋回「湘西」正是追尋「鳳子」的翻版。由此觀之，城裡人在小說結尾迷失於戀愛之中，其實是暗指他對「湘西」的認識已不止是思想的啟發，更是情感的啟蒙。

「鳳子」與「湘西」的互為隱喻的問題，其實可與沈從文 1930 年前後幾篇小說對照來看。例如〈蕭蕭〉（1930）、〈三三〉（1931）、《阿黑小史》（1933）與《邊城》（1934）等名篇中，都有將青春少女作為美好人性與生命力象徵的創作，然而以上諸篇敘事簡潔流麗，故事性強，風景與人物的描摹活靈活現，《鳳子》相形之下就顯得有些生硬，作家說理的企圖太強烈，導致敘事文字不甚靈活，故事也有點跳接。筆者想藉此追問的是，《鳳子》的創作從 1932 年延伸向 1937 年，沈從文緣何覺得鄉土抒情故事已不能完全表達關懷，必須要結合小說與議論，重述「神的秩序」？

《鳳子》第十章〈神之再現〉正好替上述問題留下了重要的線索。我們先看〈神之再現〉開頭的一段描述：

感官嶄新的經驗，彷彿正在啟發他，教育他。他漫無頭緒這樣那樣的想：

……是誰派定的事？倘若我當真來到這個古怪地方，愛上了一個女孩子，我是留在這裡享受荒唐的熱情，聽這個神之子支配一生，還是把她帶走，帶她

到那個被財富，權勢，和都市中的禮貌，道德，成衣人，理髮匠，所扭曲的人間去，虐待這半原始的生物肉體與靈魂？（7；151）



雖然小說的結尾停留在城裡人迷茫睡去的場景，我們無從得知他與鳳子後來的際遇，但我們已經可以發覺作家凝視「湘西」時，眼中閃現了憂鬱。儘管這位「神之子」眼下天真自由，靈動如幼獸，卻終究無法抵抗都市的腐化，這種生命力只存在於沈從文想像的苗鄉。城裡人回到都市，成為老紳士，而鳳子不知所終。關於鳳子進入都市的結果，我們或許可以從沈從文的另一篇小說《虎雛》窺見一隅。在沈從文 1931 年發表的小說《虎雛》中，敘事者「我」的六弟是一位軍官，一日來到上海與敘事者見面，身邊帶了一位小兵——虎雛，他體格健壯、靈活聰穎，敘事者因此想將他留在上海，希望好好栽培他；六弟雖不以為然，但終究讓虎雛留下來。敘事者試圖將他教養成知書達禮的都市人，然而虎雛終於無法忍受都市生活，終而逃離上海，下落不明。《湘行散記》中的〈虎雛再遇記〉又重新提到了這個角色，不管小說與事實相差多少，沈從文顯然對這件事耿耿於懷，³²他曾經以為能以湘西血氣為底，培養出符合都市文明的人物，然而終究失敗了。上引〈神之再現〉中的抉擇，其實不妨視為沈從文改寫自己的挫敗回憶——從虎雛的案例來看，鳳子的結局應當也差不多。

總而言之，對沈從文而言，「神的秩序」難以透過單靠「湘西」的鄉土抒情完成，新的論述有待重建，尤其 1937 年後戰爭爆發，說理議論彷彿刻不容緩。而這也體現在發表於 1942、1943 年的《芸廬紀事》上，這是有別於《邊城》、《長河》（1938）的中長篇鄉土抒情書寫的創作脈絡。《芸廬紀事》的故事就發生在中日戰爭期間，沈從文藉由小說人物的聯想，敷衍了大段關於革命運動、民國戰亂與抗戰困境的議論，無奈長篇小說未能完成，尚未能見作家匠心，令人遺憾。然而由此可見沈從文在小說中議論的傾向，與日漸混亂的局勢有關，〈神之再現〉的議論性質

³² 誠如〈龍朱〉篇首的自白文字所述，沈從文對自己的苗族血統有著深厚的情感，也試圖不斷「傳述」苗族傳奇——他將自己的長子命名為沈龍朱，次子命名為沈虎雛。




只是首開其端，中日戰爭爆發以後，作家試圖以《芸廬紀事》回應社會當前局勢，夾議論於小說之中的操作相當明顯。無論如何，中日戰爭造成的動亂與流離，是迫使沈從文改變書寫策略，重思現象與秩序的重要線索之一。

(三) 小結

上文以沈從文 1930 年代的小說為線索，描述了他凝視湘西的視野，並試圖詮釋「神的秩序」如何作為其「史觀」的重要核心。總結前文，「神的秩序」牽涉極廣，從「秩序」面來看，沈從文 1929 年的苗族故事：〈七個野人與最後一個迎春節〉提示了一種重新想像解散集中權力的方式，近於無政府主義而又不只是無政府主義；稍後又在〈龍朱〉、〈神巫之愛〉兩篇小說中，敷衍了一對多的欲望模式如何轉化為一對一的情感關係，統整來看，可視為對主宰之「神」（或統治者）的另類反省。就概念層次來看，沈從文追求的目標即是「自由」，然而他不從政治理論著手，而屢屢以情感的自由為喻，緣此，我們可以觀察到其中政治、情感交錯流動的感覺結構。

而《鳳子》一到十章的思考與寫作，大致橫跨了整個 1930 年代，在沈從文的創作史中亦有相當重要的地位。小說上接 1920 年代末期的苗族故事，繼而開展出抒情的鄉土敘事（《邊城》、《長河》等等）；另一方面又透過第十章〈神之再現〉的續寫，在小說中加重議論文字的份量，並延伸出 1940 年代的聲色想像與抽象思考的線索。從歷史背景來看，1930 年代末期時民國建立已有一段時間，然而歷史暴力與當前的戰爭危機依舊未曾稍息，沈從文憂心忡忡，因而在〈神之再現〉中刻畫「神的秩序」時，不只重提了情感的影響力，更帶出了「美」與「抽象」的話題，實可視為 1937 年中日戰爭爆發之後，沈從文耗盡心力處理「現象與抽象」問題的序曲。³³

³³ 從文學史論述來看，「中國現代文學三十年」是經典的論述，時間斷限是從 1917 年到 1949 年，其選擇斷在 1949 年，隱然與人民共和國的建立呼應；而《劍橋中國文學史（卷下）》則將「現代文學時期」定位於 1919 年至 1937 年，與中日戰爭背景底下的文學生產分開來談。兩者的差異固然緣




承上所述，本文以「神的秩序」為探討沈從文的寫作的框架原因亦在於此。首先它被視為集中權力解散後的抽象境界，與沈從文厭惡的「現代政治」（以黨派政治與民國地方治理為主）有特殊的辯證關係，在「神的秩序」裡美與情感不斷被重新召喚出來，作為個人自由的極限體驗。再把時間往後推，到了 1940 年前後，「美育」成為沈從文試圖重整「神的秩序」的重要方法，他的〈北平通信〉系列寫作是最重要的案例。彼時沈從文以學院教育為範圍，大力提倡美術教育的意義，然而其理想藍圖卻超出了學院體制的規模——美術教育儼然成為社會基礎與美好人性的根本；³⁴換言之，與其說「美育」是沈從文的教育計畫，不如說是他的政治狂想。³⁵其中隱然涉及了在現代性的建構底下，從「宗教」轉向「科學」與「政治」時，美學精神如何捲土重來？以民國而言，五四大倡祛除「傳統」迷信、破壞「封建」道德，然而過往「美」往往源自風雅教化，「文」不只是政教的理想，也是審美的標準，亦即假如風雅淪喪，美學將不再可能。³⁶沈從文面對上述境況時屢屢訴諸「神」，其「神」在 1930 年代是反省政治秩序的特殊用語，到了 1940 年代則慢慢轉變為一種「抽象」的境界，一種崇尚「美育」的人生觀——且同時也屢屢指向政治的重整，這系列的發展可視為沈從文對「神的秩序」的現代詮釋。

第四節、「現代政治」的理想：以沈從文的「泛神」為線索

於編書體例與處理年代幅度的差異，但就議題視野來看，將「現代文學時期」斷在於 1937 年其實有其洞見，畢竟中日戰爭造成的影響之大，促使新興的民族國家必須直面現代性的建成與毀滅的可能，這已與五四啟蒙的境況不同。以沈從文而言亦然，1937 年左右他最為人熟知且稱道的作品差不多皆已完成，而邁向 1940 年代經歷戰爭衝擊後，其寫作風格與思想上都有明顯的轉變（第三、四章會詳細論述），因此本節以 1937 年的〈神的再現〉承上啟下。

- ³⁴ 「京派」文人「人生藝術化」的思想亦希望養成「審美的主體」以對應現代社會、政治乃至於人生的一切問題，沈從文的思考亦可放到這個脈絡中來理解。相關討論可參考黃鍵：〈關於「京派」與「京派批評」研究〉，《京派文學批評研究》（臺北：萬卷樓，2019 年 5 月），頁 47-67。
- ³⁵ 彼時沈從文認為「美感」不再是個人體驗和感悟的問題，而是檢驗政治人物，規劃社會體制的核心——第五章會再深入討論這個問題。
- ³⁶ 劉正忠在討論新文學的美學課題時，有極富啟發性的論述，詳細論述可參考氏著：〈「散」與「文」的辯證：「說話」與現代中國的散文美學〉，《清華學報》新 45 卷第 1 期（2015 年 3 月），頁 101-142。以下簡單摘引：「古文章體系確實是藏『魅』的：一方面是魅力源源（意義脈絡與美感能量），一方面是魅影幢幢（形上體系與封建思維）。」（頁 110）；「惟在『老而精』的漢字傳統裡，『文』與『魅』既為共生一體，當新文人戮力從事於『去魅影』，實質上，會不會等同於『去魅力』？」（頁 111）




上文梳理了於 1930 年代，沈從文對於「神的秩序」的思考與寫作，並稍稍提及了 1940 年代再現時的變奏，本節則將從沈從文的議論文切入，解釋相關的議題。儘管如王德威所述：沈從文的書寫試探了抒情的邊界，「批判的抒情」展現了作家的歷史沈思與政治關懷，然而這畢竟偏向於「小說」的抒情技法；相對而言，我們有必要重讀其「雜文」，因為這些作品展現了他直接面對「現代政治」的心路歷程。緣此，我們得以重估沈從文的現代性追求——在「神的秩序」之外，「現代政治」意味著什麼？兩者同生於「現代」，卻又發展出複雜的互動可能，由此觀之，「神的秩序」與「現代政治」的辯證還有待開發。

關於上述問題，唐偉與黃銳杰的文章提供了重要的視野。首先黃銳杰指明了「湘西」的現代性意義，並探討了沈從文從「湘西」（苗族、區域性）走向「中國」（中華民族）的意識轉變。整個脈絡大概聚焦於 1930 年代，對應著日本侵略以至於戰爭的背景，沈從文的「邊城」想像與「地方性」視野，逐漸轉化為重造「現代政治」的追求，而這個「現代政治」的著眼點，自然是從屬於「全國性」的要求。³⁷唐偉則是從沈從文自己的身份認定切入，強調他如何協調「鄉下人」與都市裡的「知識分子」兩種身份，並指出其中的關鍵在於沈從文對於「公民」的認識。換言之，儘管沈從文自認為是「邊城」子弟，然而他並沒有游離「現代國家」的範圍，因此我們不能忽略作家在小說抒情之外的政治追求。³⁸唐偉與黃銳杰兩人的論述都別具洞見，提醒了我們「現代政治」在沈從文的寫作中的重要影響；然而兩人在強調沈從文的「政治」論述時，都有意無意將此單獨視為「現代國家」底下的問題。黃銳杰聚焦在當時政治情勢對作家的影響，唐偉則是完全以「公民」身分解釋沈從文的思想傾向。話雖如此，但沈從文終究不是專業的政治學學者，他雖然在戰爭期間寫作了一些論政文章，但相對於文學創作而言，材料並不夠多。另外我們固然可以運用不同理論視野來詮釋沈從文的「思想」，但要據此建立其「政治哲學」，文獻

³⁷ 詳細論述可參考黃銳杰：〈「湘西」背後的「民族」與「國家」——由近三十年沈從文研究的流變談起〉。

³⁸ 詳細論述可參考唐偉：〈「個人是國家一個單位」——沈從文公民政治哲學芻議〉。



似乎不敷使用。因此，要探討沈從文的「政治」論述，還是必須結合其他的觀察視野。事實上從 1930 年代邁向 1940 年代，沈從文在思索現代政治時，不時以「神」或「美」作為秩序的最終依歸，而不論是唐偉或黃銳杰，似乎都沒有深入這個話題。筆者以為這才是沈從文的「政治」論述的關鍵，透過重新觀照「神的秩序」，方能更全面地討論沈從文筆下的「現代政治」。

回到最關鍵的中日戰爭期間來看，沈從文最引人注目的一篇議政文章，應該就是回應陳銓文章³⁹的〈讀英雄崇拜〉⁴⁰。首先，陳銓強調歷史的演進歸諸人類意志的運動，而人類意志的中心即為「英雄」，因此唯有「崇拜英雄」，社會群體才能走入歷史演進的康莊大道。然而五四以來個人主義氾濫，不能崇拜英雄，因此全國上下有如「一盤散沙」。陳銓的想法體現了戰爭時期的常見主張，危機時刻要統一方向，才能發揮「團結」的力量，然而忽視個體多元的生命樣態，只聚焦在某些「英雄」的意志表現時，獨立自由便渺不可及，且崇拜英雄與遵從領袖的界線也難以化清。沈從文對此大感不以為然，理由有二：其一是他仍然相信五四個人主義的自由立場；其二則是他對於權力「集中」的反思。唐偉根據第二點分析沈從文在〈讀英雄崇拜〉中提到的「國家集權」與「集權國家」的差異：

而到 1940 年代，沈從文「國家」和「政府」的這種區分意識變得更為清晰，也更具有理論色彩：「中國要建國，『國家集權』與『集權國家』又是一件事」，「國家集權」是政體意義的政府行為，而「集權國家」則是一種國體意義的一種國體建構形式，兩者有著本質區別。⁴¹

唐偉以執政模式與國家體制的差異，建立沈從文的「政治哲學」的基礎。然而回到沈從文的原文來看，「國家集權」與「集權國家」未必如唐偉所論，是「政體」與

³⁹ 陳銓：〈論英雄崇拜〉，《戰國策》第 4 期（1940 年），頁 2-11。

⁴⁰ 沈從文：〈讀英雄崇拜〉，《戰國策》第 5 期（1940 年），頁 17-26。

⁴¹ 唐偉：〈「個人是國家一個單位」——沈從文公民政治哲學芻議〉，頁 28。

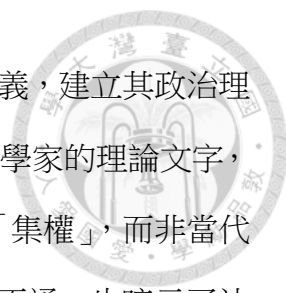


「國體」兩個層面的問題：

歐戰發展到最近，英法因戰爭技術比較落後，兩個國家標榜的「民主思想」與「自由主義」於是成為一個嘲弄名詞。中國處當前情形中，一面得應戰，一面得建國，一面得在風雲萬變國際混亂情形中，選擇兩個可靠的朋友，適應當前與未來。「國家集權」因此舊事重提。對國家有一個較新的看法，大家分途並進，來把全民族人力物力黏附集中到國家進步理想上去，自是新戰國時代應有的打算。可是我們明白，英法倒霉是一件事，「五四」民治主義與科學精神提倡又是一件事，中國要建國，「國家集權」與「集權國家」又是一件事；三件事各不相附，若以彼證此，敷衍其詞，是不會有較好結論的！若從中國人就中國立場說來，據個人意見，恰恰與陳先生意見相反。國家要集權，真正的「民治主義」與「科學精神」還值得來好好的重新提倡，正因為要「未來」不與「過去」一樣，對中國進步實有重要的意義！對外言，「戰爭人人有分」這句話，想要發生真正普遍作用，是要從民治主義方式教育上方有成效可言的。對內言，在政治上則可以抵抗無知識的壟斷主義，以及與迷信不可分的英雄主義。(14；144)

沈從文要強調的其實只是「國家集權」，後段「國家要集權」也是為了對應這個主張，相對而言，他並沒有對「集權國家」作進一步的闡釋。進一步來說，我們很難看出沈從文對於「國家集權」與「集權國家」，是否有「本質區別」的思考，「政體」與「國體」的對立概念更是不明顯。


其實重讀〈讀英雄崇拜〉即可發現，沈從文所謂的「國家集權」並不複雜，它指的就是團結國民統整力量，最終體現為「戰爭人人有分」，所謂「集權」其實是指「整合力量」。在這個情況底下，個人不會泯滅於集體之中，而且正是因為各人盡其所能，繼而有國家的統整，兩端互相配合，所以沒有必要「崇拜英雄」。總而



言之，沈從文並不是藉由區辨「國家集權」與「集權國家」的意義，建立其政治理論，而是在倡導自己的對於「國家集權」的解釋，這並不屬於政治學家的理論文字，而是文人議政的手筆。而耐人尋味的是，沈從文選用的詞彙是「集權」，而非當代政治理論所用的「極權」，這一方面暗示了套用當代政治理論行不通，也暗示了沈從文思考個人與國家的方法：所謂「集權」的「集」，其實就是「黏附集中」的意思。沈從文只是運用具體現象，來描述抽象的「團結」究竟為何，簡言之就是「形象化」的修辭技巧；換言之，沈從文本就是個小說家，文學修辭是他描述、介入政治的工具，「集權」與「黏附集中」的關係，就是戰爭時期理想政治的形象化表述。

上文區別當代政治理論的「極權」，強調「集權」與「黏附集中」的修辭關係，是想提供一個思考沈從文「政治」論述的思路。我們並非要建構沈從文的「政治哲學」，而是配合其文學創作，檢視他描述、解釋政治的修辭如何形成。從形象化表述的角度來看，可以發現不只「集權」與「黏附集中」的意義可以做此解釋，〈讀英雄崇拜〉中另一個歷來令人費解的詞彙：「泛神」，也可作如是觀：

個人以為時代到了二十世紀，神的解體是一件自然不過的事情。他雖解體卻並不妨礙建國。如有人從一個政治哲學新觀點，感覺東方的中國，宗教情緒的散漫十分可惜，神的再造有其必要，這問題大，決不是單純的英雄崇拜即可見功。在政治設計上想歸納或消解群眾宗教情緒與傳奇幻想，神的重造方式正好從近三十年世界取法，這種「致用」之神不妨用分散與泛神方法，從群眾中造偶像，將各種思想觀念手足勞動上有特殊成就的，都賦予一種由尊敬產生的神性，不必集中到一個「偉人」身上。若真的以一個人具神性為中心，使群眾由驚覺神秘而拜倒，尤其是使士大夫也如陳先生所描寫的無條件拜倒，這國家還想現代化，能現代化？稍有常識的人看來，就知道是不可能也不必需的！（14；139）



「泛神」是沈從文用以對抗「英雄崇拜」的關鍵，乍看之下極為抽象，然而若從「分散」與「集中」兩個描述來看，其實沒有那麼複雜，「英雄崇拜」強調將信仰「集中」在偉人身上，「泛神」則是將敬仰的情緒「分散」在群眾之中。沈從文列舉「真的領袖」（14；138）作為說明：「羅斯福有時會為足球比賽發發球，斯大林大排場款待從北極探險回來的水手」（14；138）。

對照上述例子來看，「集權」與「泛神」其實都是政治概念的形象化描述，並不難解。筆者想強調的是，沈從文的思想難關並不在政治思辨，而在於文學想像，作家所透露的「泛神」境況，在政治議論上不難釐清，但在感覺摹寫與抽象思索中就顯得複雜以廓清了。這些複雜性在文學書寫中屢屢出現，這即是接下來的章節要展開的話題——邁入 1940 年代，「現代政治」毫無起色地持續敗壞，「神的秩序」要如何對應？「泛神」、「抽象」與「美」的身體感覺與抽象體悟，如何再現於筆端，「審美」的主體意識能否拯救「現代性」的衰頹？



第三章

「審美」中的現象與抽象：以「新愛欲傳奇」為線索



上一章討論了沈從文 1920、1930 年代以來關於「神的秩序」與「現代政治」的書寫，接下來本章將以「神的秩序」為核心線索，探討這個議題如何連結到作家 1940 年代對於「現象」與「抽象」的思索。承接上一章，筆者對於「神與政治」的探討，聚焦在沈從文如何試圖超越「現代政治」，進而追求「神的秩序」的歷程。而統整 1940 年前後的種種寫作來看，此時期沈從文所追求的「神的秩序」逐漸「抽象」化，他試圖從生命中一切「現象」裡推求「抽象」的意義，並將之轉化為「神」的現代化可能。其中最明顯的線索即是關於女性形象的特意刻畫，從 1930 年代邁向 1940 年代，沈從文筆下的青春少女形象就充滿曖昧，她們既是「現象」界中靈動活潑的生命力象徵，又富有「抽象」的、「神性」的聲色欲想意涵，此二者交錯在女性魅力的展現之中。¹而從作家的敘事手法上來看，則是從娓娓道來的鄉土抒情故事，走向思辨抽象、神性的喃喃自語。總而言之，這些線索都顯示出「神的秩序」有逐漸「抽象」化的傾向，這一方面暗示了小說故事中「現代政治」與「湘西現代性」的辯證已漸有不敷使用之勢，另一方面則提醒了讀者不能忽略作家筆下故事性不強的作品，因為這其實是作家求變的重要歷程。²而透過年代上的前後參照，不僅可以進一步認識沈從文 1940 年代的創作實驗與思想困境，亦可藉此回頭檢視過去的作品，並重新解釋作家的創作脈絡。本章將藉由重新勾勒「愛欲傳奇」的創

¹ 沈從文特意刻畫女性角色的魅力，甚至賦予其「詩性」的象徵意義，這跟他對「情慾」或「性」的關注有關。事實上沈從文 1920 年代中期至後期的作品中，就有許多相關的表述，而諸如此類對於性的探索，可能緣於周作人的啟發。另外就寫作的過程來說，沈從文曾用「情緒的體操」（周作人亦有類似的說法）來說明，他以為文學是抒發情感的最佳形式。然而就「新愛欲傳奇」總是聚焦於「身體慾望」來看，沈從文不只以文學抒發「情感」，亦有可能藉此抒發「情慾」。這種形式的「情緒的體操」，或許更接近於佛洛伊德的理論——將被壓抑的原欲，轉化為藝術的創造力。

² 除了故事性不強的小說之外，散文亦相當值得關注。眾所皆知沈從文經典的散文創作是《湘行散記》，然而邁向 1940 年代的沈從文卻並未延續類似的寫作手法，反而拋棄了長段、完整的抒情寫景，改以片段、細瑣的幽微「現象」搭配「抽象」的沉思與敘述，交出了《燭虛》（1941）這樣的作品——這亦是「神的秩序」逐漸「抽象」化的重要線索。《燭虛》的相關問題本章會簡單討論，深入的論述則留待第五章處理。



作脈絡，討論上述議題，並將提問的視野推向 1940 年代。

從「愛欲傳奇」的線索來看，沈從文 1920、1930 年代以來就有不少相關的作品，一方面以諷刺都市人的壓抑心理為主，另一方面則透過湘西風土寄寓戀愛與自由的理想。然而《看虹錄》（1943）與《摘星錄·綠的夢》（1941）開啟了與過往作品不同的視野，至此「愛欲傳奇」不再只是刻畫個人的心理症狀而已，更鋪展了透過「現象」的「美」體認「抽象」之「神」的心理歷程。這是沈從文獨特的「審美」思考歷程，從 1930 年代邁向 1940 年代，他逐步將女性的魅力刻畫為抽象的美的精神，因此女性形象不再只是「湘西」的具象化而已，也是辯證個人慾望與神性的關鍵，甚至是「美學」思考的開端。最後，沈從文透過「愛欲傳奇」弔詭地表達出，對於「審美」的超越性的思考，即是個人的救贖以及對社會群體情感的重造。總而言之，分析「愛欲傳奇」的轉變，將是解釋這個問題的關鍵。故本章第一節將勾勒「愛欲傳奇」的寫作重心如何由「愛欲」的身心症狀轉向「美」與「神」的演變線索；第二節將探討作家在 1940 年代有何轉變，以及其轉變的意義為何。

第一節、「愛欲」的矛盾：沈從文的獨特「審美」議題

（一）愛欲想像與「審美」的「抽象」化

在上一章中我們已經看到，沈從文所謂的「神的秩序」與「性解放」、「自由戀愛」淵源甚深，而這些作品其實可以放在更大的創作背景中來看。解志熙的《欲望的文學風旗——沈從文與張愛玲文學行為考論》提供了相當重要的視野，他將這些作品稱為「愛欲傳奇」，並分成兩個階段來討論：第一階段的主要代表作是 1920、1930 年代的「自敘傳」與「諷喻都市仕女之情色壓抑」的寫作，此為「愛欲傳奇」的初期面貌；第二階段則是 1940 年代的《看虹摘星錄》相關篇章，可稱之為「新愛欲傳奇」。³整體而言，解志熙以為前後兩階段的創作，表現了沈從文作為闖進都市的「鄉下人」的性焦慮，以及作家關於婚外情的內心幽微曲折。解志熙的論述考

³ 詳細論述可參考解志熙：《欲望的文學風旗——沈從文與張愛玲文學行為考論》，頁 95-97。



證詳實、頗有參考價值，因此本文想在這個「愛欲傳奇」的討論基礎上，展開另外的論述方向，追問沈從文由舊到新的「愛欲傳奇」，緣何可以跟他 1940 年代心心念念的「抽象」思辨發生關係？

沈從文的「愛欲傳奇」其實蘊含了複雜的心路歷程，小說中的愛欲想像與作家的情感生活，總是呈現出一種弔詭的鏡像關係——兩者似像非像。回到 1930 年，當時沈從文離開上海中國公學，其中一個重要理由即是私戀張兆和未果，往後輾轉來回於武漢與青島，幾經波折後終於在 1933 年與張兆和結婚。事實上沈從文在 1929 年初遇張兆和以後，張幾乎就成為了他的「謬思女神」，只不過這位「謬思女神」帶來的並非只有創作的靈感，還有難以言喻的愛欲想像，進一步來說，彷彿在美好的情感生活之外，總有某些事物困擾著他，使他「老不安定」⁴。先從一個較小的例子來看，沈從文寫過兩篇題名同為〈主婦〉的小說，分別完成於 1937 年與 1946 年，兩作之間恰好是邁向 1940 年代的階段，且剛好也是中日戰爭前後。對讀兩篇小說，頗能見出作家的情感生活與抽象思索的弔詭關係。

首先 1937 年的〈主婦〉故事相當簡單，描述了一對夫婦的新婚生活，表面上看起來一切美好，但「丈夫」似乎有些憂鬱，因為「丈夫」富於幻想，而「主婦」則是講求實際，注重現實生活，兩人性格上有點矛盾。這個設計頗值得讀者留心：

他呢，是一個血液裡鐵質成分太多，精神裡幻想成分太多，生活裡任性習慣太多的男子。

特別容易損害她處，是那個熱愛人生富於幻想忽略實際的性格，那份性格在他個人事業上能夠略有成就，在家庭方面就形成一個不可救藥的弱點。他早看出自己那毛病，在預備結婚時，為了適應另外一個人的情感起見，必須改造自己。改造自己最具體方法，是擱下個人主要工作，轉移嗜好，制止個人

⁴ 借用沈從文在〈三個男子和一個女人〉中的修辭。



幻想的發展。他明白玩物喪志，卻想望收集點小東小西，因此增加一點家庭幸福。(8；359-360)

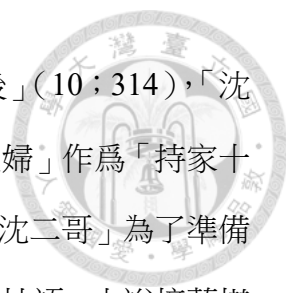
引文中所謂的「收集點小東小西」，即是指碟碗古玩，這應該是取材自沈從文自己的興趣，而小說中這對夫婦的相處情況，很可能透露出沈從文與張兆和的婚姻生活。這並非筆者的臆測，因為沈從文後來就把 1937 年的〈主婦〉中描寫夫妻相處的部分段落，直接引入自傳性散文〈水雲〉(1947) 中。⁵如此一來，「主婦」的意義就變得耐人尋味，小說中「主婦」固然是讓「他」脫離抽象思索的關鍵，但她同時也壓抑了「他」的靈感與遐思，為此「他」不得不轉向賞玩瓷器古物：

過了三年。他從夢中摔碎了一個瓶子，醒來時數數所收集的小碗小碟，已將近三百件。那是壓他靈性的沙袋，鈍他幻想的剪子。(8；360)

這段「玩物喪志」的過程，其實源自於追求「家庭幸福」；換言之，情感生活的美滿似乎無法滿足「個人幻想」？筆者想強調的是，這就是「愛欲想像」的複雜之處，它看起來是對戀愛與欲望的重新想像，但沈從文卻屢屢想從中拉出其他的線索，1937 年的〈主婦〉指出婚姻生活導致「幻想」受阻、凝固，而解決之道竟是將「抽象」的追求轉向最物質性的層面——器物的收藏。

而在 1946 年的〈主婦〉當中，讀者可以發現沈從文對於「抽象」思索的追求益加難以掩藏。此篇與 1937 年的〈主婦〉有明顯的連結，且自傳性質更加明顯，主角「沈二哥」(10；313) 提到自己曾寫下一篇〈主婦〉，作為「婚後三年禮物送

⁵ 〈主婦〉(1937)：「當兩人在熟人面前被人稱謂『佳偶』時，就用微笑表示『也像冤家』的意思；又或從人神氣間被目為『冤家』時，仍用微笑表示『實是佳偶』的意思。」(8；360)〈水雲〉(1947)：「當兩人在熟人面前被人稱為『佳偶』時，就用微笑表示『也像冤家』的意思；又或從熟人神氣間被目為『冤家』時，仍用微笑表示『實是佳偶』的意思。」(12；118) 兩段文字除了「稱謂」改為「稱為」，「又或從人神氣間」改為「又或從熟人神氣間」，其餘全部相同。沈從文亦自陳自己的「行為端謹和想像放蕩」(〈水雲〉(12；118))，「恰恰如我為這個問題寫個短篇所描寫到的情形」(〈水雲〉(12；118))，文中提到的「短篇」，應該就是 1937 年的〈主婦〉。



給主婦」(10; 315)。而如今已過十年，且適逢「對日戰爭結束後」(10; 314)，「沈二哥」想再寫一篇文章記述自己十年來的生命體驗，並送給「主婦」作為「持家十三年」(10; 317)的禮物。故事一樣並不複雜，值得注意的是「沈二哥」為了準備這篇文章耗盡了心思，但他遲遲無法下筆，最終竟無法留下隻言片語。小說接著描述了「沈二哥」放棄寫作後的行動：

這個無邊際的思索，把我淹沒復浮起。時間消失了。燈熄了。天明了。


我若重新有所尋覓，輕輕的開了門，掩上門，和一隻鷹一樣，離開了宿食所寄的窠巢，向清新空闊的天宇下展翅飛去。在滿是露水的田埂荒墳間，走了許久只覺得空氣冰涼，一直浸到頭腦頂深皺摺裡。一會會，全身即已浴於溫暖朝陽光影中，地面一切也溶於這種光影中。(10; 322)

目前世界對於我作成一種嶄新的啟示，萬物多美好，多完整！(10; 322-323)

一種純粹的神性，一切哲學的基本觀念，一切藝術文字的偉大和神奇，亦無不即由之孕育而出，我想看看滇池，向水邊走去。(10; 323)

自然的神性在我心中越加強，我的生命價值觀即越轉近一個瘋子。不知不覺間已腳踏有螺蚌殘骸的水畔，我知道，我的雙腳和我的思索，在這個浸晨清新空氣中散步，都未免走得太遠了一點，再向前走也許會直入滇池水深處。我得回家了。(10; 323)

以上不厭其煩地引述原文，是想要強調「沈二哥」創作結婚紀念作品的弔詭——關於情感生活的紀念文章無以為繼，然而藉萬物風光所引發「神性」體驗卻源源不絕。更弔詭的是，曾經閃爍於《湘行散記》之中的「時間消失的震撼」，如今竟然已經




完全顯形——在「自然的神性」中「時間消失了」。連結 1937 年的〈主婦〉來看，那些本該被壓縮、凝結為物質性收藏品的「個人幻想」在此重獲新生，並且在自然風光裡轉化為抽象的啟示。總而言之，從 1937 年到 1946 年的〈主婦〉，正好鋪展了一條「抽象」化的線索，而在「抽象」化的另一端，沈從文心目中的「謬思女神」張兆和，原本是鄉間青春少女的原型，現在卻變為將作家帶離抽象的「主婦」。從 1920、1930 年代邁向 1940 年代，沈從文將情感生活轉化為書寫中的愛欲想像，其開展的幅度實在令人訝異，從戀愛、自由、性解放的聯想，到審美、抽象與神性的顯影，稱之為愛欲「傳奇」並不為過。

回到解志熙所謂的 1940 年代的「新愛欲傳奇」切入來看，我們可以發現作品中充滿了對於女性的觀視與想像，以及肉體形象所蘊含的生命象徵或抽象之美的可能，沈從文似乎是想藉此重新展演愛欲與神性之間的特殊關係。解志熙對此的解釋是以小說情節與作家本人經驗的比對為核心，指出沈從文表現在「新愛欲傳奇」中的全新啟示與思想困境，其實源自於他私戀張充和的難言之隱。然而筆者以為小說透顯的問題仍然有待解釋，究竟愛欲與神性如何連結？沈從文的用心嘗試又有何結果？要回應上述問題，並梳理沈從文對於愛欲想像與抽象思索之間的關係，單單從 1940 年代的「新愛欲傳奇」著手，恐怕難以完整解釋，必須配合 1930 年代的「舊愛欲傳奇」來看，方能尋得頭緒。總之，本文想要強調不論是新或舊的「愛欲傳奇」，其實都與抽象思索隱約共鳴，以下即以沈從文的《阿黑小史》(1933)與《八駿圖》(1935)展開討論。前者以鄉村為背景、後者以都市為背景，但二者都暗示了愛欲的複雜性，由此可見愛欲的問題並非局限於城鄉對立的結構中，而是作家對人性理想的普遍思索。另外在這兩篇小說中沈從文所特意鋪陳的女性之美的特殊意義，與其中關於愛欲與美的想像正好可與 1940 年代「新愛欲傳奇」並置討論。

(二) 交錯於「個人私慾」與「抽象之美」之間的女性形象

首先從《阿黑小史》來看。細讀小說中對於女主角阿黑的描述，並對照沈從文



筆下的其他女主角來看，可以發覺作家對於女性角色的美貌的描寫，並不只是簡單的鋪陳而已。這個問題津守陽在〈「鄉土」是怎樣煉成的——沈從文白與黑鄉村少女形象的內涵〉中已提出了相當獨到的見解，她從沈從文小說中女主角的兩種不同形象（黑皮膚與白皮膚）切入，探討「湘西」在沈從文筆下如何「不斷地翻新」，並指出沈從文筆下最經典的女主角「翠翠」，如何是作家「淨化」過的少女形象。⁶我們得以藉此一窺沈從文描繪女性體態的深意，然而此處想要藉此延伸的另一個話題是：1930年代的《邊城》確實是沈從文的經典之作，然而這樣的創作筆法卻不能概括他描寫女性角色的全貌，尤其是對照「新愛欲傳奇」來看，沈從文為何放棄了他努力「淨化」過的女性角色形象？按照津守陽的分析，在1920年代末、1930年代這個時期，正好是黑皮膚與白皮膚的女主角各展風采的複雜階段，最終統合於《邊城》中的翠翠。而這個「淨化」過後的形象同時暗示了「性愛描寫」的消失，然而我們若把眼光拓展到1940年代，可以發現性愛描寫又重獲新生，而且女性角色的性魅力被拉高到抽象之美的層次。這個現象相當有趣，諸如「新愛欲傳奇」這些看似走回頭路的創作，此時竟然成為了通往抽象，或甚至是直視「神」的契機，作家過往在創作上的「淨化」工程因此變得弔詭——溯洄從之，走到盡頭後才發現見山又是山，性愛描寫終究是無法完全「淨化」的。

《阿黑小史》中的女主角阿黑膚色由黑變白，其實隱微地回應了這個複雜的問題。首先可以先聚焦在男主角五明對女主角阿黑的認識來看：

在紫金色薄暮光景中，五明並排坐到阿黑身邊了。他覺阿黑這時可以喊作阿白，因為人病了一個月，把臉病白了，他看阿黑的臉，清瘦得很，不知應當如何憐愛這個人。他用手去摸阿黑下巴，阿黑就用口吮五明的手指，不作聲。在平時，五明常說到阿黑是觀音，卻是說了也無多大意義，只不過是想讚美阿黑，找不出好句子，借用來表示自己，低首投降甘心情願而已，此時五明

⁶ 詳細論述見於津守陽：〈「鄉土」是怎樣煉成的——沈從文白與黑鄉村少女形象的內涵〉，《文學評論叢刊》第15第2期（2013年），頁33-46。

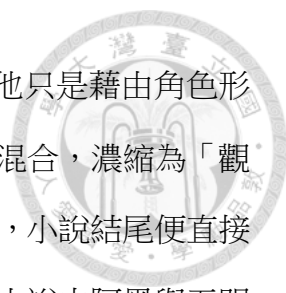


才真覺得阿黑是觀音！那麼慈悲，那麼清雅，那麼溫柔，想像觀音為人決不會比這個人更高尚又更近人情。加以久病新瘥，加以十天遠隔，五明覺得為人幸福像做皇帝了。（7；250-251）

「膚色」的改變不只對應著阿黑心裡情感的變化，也改變了五明對阿黑的認識：五明過往稱呼阿黑為「觀音」只是隨口奉承，然而在阿黑病後，他才發現了「觀音」的真正意義。「觀音」之稱不只是為了強調女子面目姣好，宛若天神，更重要的是「近人情」。而對五明而言，阿黑的「近人情」其實就是通融自己的輕薄行徑，小說屢屢暗示兩人的親密已超過一般的朋友交往。這個情節也展現了「觀音」的特殊意義，此「觀音」不只是神聖莊嚴、抽象崇高的神，也是觀者可以馳騁愛欲的對象，⁷換言之，「她」不只可以遠觀，也可以褻玩焉，阿黑的性魅力因此而源源不絕。這也表現在小說中兩人的日常相處上，平時阿黑總是故意刁難五明，然而五明卻甘之如飴，因為他知道阿黑並不總是如此，從五明的視角來看，阿黑一方面崇高如神——平時在眾人眼前五明總是辯不過她，然而兩人獨處時又可深切體驗到阿黑的性魅力。由此觀之，「觀音阿黑」的神聖性體現在兩個不同的層面：不只是小說象徵層面中的生命力象徵，亦在於角色形象的性魅力與其他角色的慾望投射，所以她不如「翠翠」或「三三」那樣純粹而統一——從小說象徵技巧上來說，她是「又黑又白」的。簡而言之，她既是沈從文筆下常見的鄉村美麗少女（如同《邊城》中的翠翠或是《長河》中的夭夭），又是帶有性愛意味的描寫對象。藉此延伸，我們發現沈從文透過阿黑這個女性形象，展現了他思考愛欲想像的核心問題：從男性的視角出發，愛欲想像如何可以既是滿足私慾，又是體驗抽象之美或是生命中的神性的基礎？⁸

⁷ 將美麗少女形容為「觀音」或「觀音菩薩」，在《採蕨》、《邊城》中都有提及，津守陽亦有論及此事，詳細論述可以參考氏著：〈「鄉土」是怎樣煉成的——沈從文白與黑鄉村少女形象的內涵〉，頁38。然而沈從文曾寫過龍朱因為俊美如神，因此不被眾女子當作情人來追求；對照來看，美如「觀音」的阿黑其實是個特殊的角色形象，既可以當成神來崇敬，又可以當作情人來對待。簡單來說，此處的「觀音」並非一般信仰崇拜的偶像「神」。

⁸ 津守陽也有討論到阿黑「又黑又白」的問題，不過她意在指出少女形象如何作為「鄉土」的符號，



然而沈從文自己一時之間也難以處理這個複雜問題，所以他只是藉由角色形象的特殊設計，將個人私慾和「抽象」（或「神性」的）之美的混合，濃縮為「觀音阿黑」的特殊形象。至於其發展性如何，則未有進一步的發揮，小說結尾便直接以世俗規範的戀愛儀式——婚禮，打破所有愛欲想像的可能性。小說中阿黑與五明兩小無猜，其親密愛護彼此的日常相處，完全逸離於世俗的男女之防，儼然又是一則沈從文嚮往的苗族神話式性解放故事。然而故事發展卻反其道而行，這對年輕男女的親密戀愛，隨著訂婚以至結婚卻逐漸稀薄，終而至於離異的下場。綜觀整篇小說，沈從文雖然不斷暗示看似低下的個人慾望，與屢屢被描述得極為崇高的女性之美⁹的抽象意義，兩者有會合的可能，可是小說後段五明與阿黑的婚約卻破壞了上述的可能性。兩人定下婚約後，五明的姑媽來到家中，好心暗地裡指導他們男女之事，然而「她（按：姑媽）哪裡明白近來的小男女，這事情也要人告才會，那真是怪事了。」（7；265）不過隨著婚禮越來越近，五明卻覺得「一切好處卻失去了」（7；266），而且也「一天惶恐一天了。」（7；266）。五明擔憂結婚會減殺兩人之間的情趣，而他的擔憂也埋下了伏筆。小說結局峰迴路轉，阿黑莫名失蹤，五明對婚後生活的憂慮居然成真，最終因此發瘋。從小說後段來看，象徵完美結合的典禮終於落到發瘋的下場，其中本來應該充實的神聖性莫名其妙消耗殆盡，乃至於無疾而終。沈從文藉此暗示：阿黑和五明這對「小男女」對情感與慾望的認識根本不需啟蒙，自然就會，然而成人（以姑媽為代表）的思維與社會的道德體制卻扼殺了綺麗的情慾想像，同時間「觀音阿黑」所內蘊的私慾與神性的辯證，更無從深入探討。

單從「婚禮」的意義來看，典禮終究無法整合阿黑與五明的情與慾，沈從文隱約指出，世俗的婚禮無法解決愛欲的抽象意義與個人慾望的糾葛。而五明的憂慮也反映了相似的問題：

而筆者想強調的是，膚色的變換其實蘊含了愛欲想像的多種面向，亦可延伸為肉體慾望與抽象之美的雙重可能性。

⁹ 此處的女性總是處於被觀看的位置，相關話題後文會再深入討論。

雖說從此以後阿黑是自己家裡的人，要頑皮一點時，再不能借故了，再不能推託了，可是誰見到有人把妻帶到山上去胡鬧過的事呢。(7；266)




換句話說，阿黑只是世俗家庭中的妻子，而不再能遂行綺麗的愛欲想像了。總結來看，沈從文並非一心追求淨化性愛意味，他也曾試圖複雜化個人私慾與追求抽象之美的可能性。在這個充滿張力的可能性之中，個人的私慾或許更能帶出深刻的意義；然而世人以為象徵穩固的神聖典禮——婚禮，卻可能造成戀愛關係的齟齬。總而言之，五明將阿黑視為「觀音」時，愛欲想像隨之開起了多種可能性，然而進入約定俗成的結婚程序之後，可能性反而減少了，或更有甚者，它使得一切都不再可能。

總而言之，沈從文創作愛欲傳奇其實不只是對愛欲的追摹或「淨化」而已，作家在 1930 年代就已經展開了其中的複雜面向。其中女性形象與愛欲想像在沈從文的寫作中一直佔有相當重要的位置，這與人類不學而能的情感天賦，與對於美善的嚮往有著緊密的關聯。然而沈從文又屢屢從中發現難以調和的因素，個人慾望要以何種形式公諸於世，方才符合理想的健康心理？追慕美色的私慾如何不只是耽溺於現象層面，更可以觸發思索抽象之美的可能？筆者以為沈從文在 1930 年代也尚未找到自己心服口服的答案，他只是發現了其中的複雜性。以《阿黑小史》而言，「觀音」阿黑的描述與婚禮的破碎結局，確實彰顯了愛欲想像其實還有許多討論空間，但是小說結局中阿黑的失蹤與五明的瘋癲，卻讓人覺得有些唐突，沈從文的語焉不詳或許也暴露了自己的沒有把握，因而只能以主角發瘋倉促收尾。

(三)「慾望凝視」與「被」審視的女性

關於愛欲想像的複雜問題，另一個不如《阿黑小史》結局那麼極端的故事，是發表於 1935 年的《八駿圖》。《八駿圖》的主角達士先生與七位教授住在青島海濱的樓房裡，鄰居的七位教授中，有六位對於女性與戀愛抱持著怪異的癖好或想像，




在達士先生眼中他們「心靈皆不健全」(8; 218)，唯獨教授庚正與一位美麗女子相愛，因而在「精神方面極健康」(8; 218)。故事主軸基本上不脫沈從文對於自由戀愛，勇於展現情感的肯定，簡單來說，就是上一章討論的湘西戀愛神話的都市對照版。然而沈從文對於教授庚身邊的美麗女子的描述，卻又表現出作家對愛欲想像的另一重開發。以下筆者將探討沈從文描寫這位美麗女子的特殊用意。

首先在小說結尾，達士先生晚了幾天回家見未婚妻，因為他覺得自己因為教授庚身邊的女子，「害了一點兒很蹊蹺的病」(8; 225)，而我們細看小說中對於這位女子的描述：

女人的特點是一雙眼睛，它彷彿總時時刻刻警告人，提醒人。你看她，它似乎就在說：「您小心一點，不要那麼看我。」一個熟人在她面前說了點放肆話，有了點不莊重行動，它也不過那麼看看。這種眼光能制止你行為的過分，同時又儼然在獎勵你手足的撒野。它可以使俏皮角色誠實穩重，不敢胡來亂為，也能使老實人發生幻想，貪圖進取。它彷彿永遠有一種羞怯之光；這個光既代表貞潔，同時也就充滿了情欲。(8; 220)

這位女子的誘人之處在於她的「貞潔」與「情欲」的混合，而這種認識來自達士先生非分之想。¹⁰我們在此又再一次看到沈從文面對愛欲想像的難題，他不只是簡單地宣揚五四時期自由戀愛的理想而已，他同時在探勘戀愛中情慾的意義。引文中的「羞怯之光」揉合了矛盾的情感：既誘人撒野又使人莊重；既禁絕情慾又讓人想入非非。這是一位能使人「精神方面極健康」的美麗少女，但同時也是達士先生眼中的慾望對象，而達士先生最終還因此「害了病」。筆者以為沈從文在此鋪陳了女性

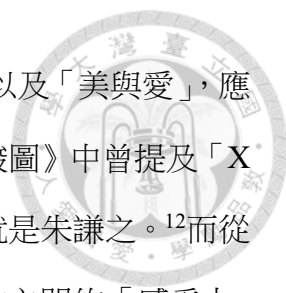
¹⁰ 此處稱之為達士先生的「非分之想」，是因為「達士先生來到青島的一切見聞，皆告訴給那個未婚妻，上面事情同一點感想，卻保留在一個日記本子上。」(8; 220) 此句中所謂的「事情」與「感想」，是指對於那位女子的觀察與幻想；作者的語帶保留其實也暗示了「不忠」的可能性，然而就《八駿圖》一篇著眼的「精神健康」來看，作者未必以為這種「不忠」的可能性是需要嚴厲批判的。



之美所蘊含的抽象意義，它總是或是徘徊於個人私慾與美的生命象徵兩端——帶著飽滿的慾望凝視著「觀音阿黑」的五明，與都市裡凝視美麗女子的達士先生，皆有類似的心理狀態。我們得以藉《八駿圖》推導，沈從文心心念念的「精神健康」問題，其核心其實就是愛欲的問題，而在小說中又往往表現在女性如何誘人的問題上。

就《八駿圖》的情節設計來看，愛欲想像最終歸結於「如何凝視女性」的問題：女性的誘人之處不只在於現象層面的美色，亦在於抽象的「審美」觀念。但是當沈從文將愛欲想像歸結於「審美」時，問題其實變得更加複雜了——「美」如何「審」？由誰來「審」？我們可以注意到沈從文在描寫教授庚身邊的美麗女子時，是聚焦在她那雙美麗的眼睛，然而這雙眼睛的觀看力量卻十分耐人尋味。小說畢竟是限於達士先生的觀點之中，而且這位女子與達士先生幾乎沒有交流，唯獨在結尾時，達士先生看到這位女子寫在沙灘上的字：「瞧我，你認識我！」（8；224），並且旁邊有「畫好的一對美麗眼睛」（8；224）。然而究其極，到底是誰在看誰？女子的美麗雙眼替代了她個人出現在達士先生眼前，並隱約展現了「羞怯之光」中那種勸人「貪圖進取」的力量。可是事實上這位女子根本沒有與達士先生交談過，有的只是眼神的交流，女子心中所想為何我們不得而知，唯一確定的其實是達士先生眼中所見、心中所想的那雙「美麗眼睛」。換句話說，此處女子的美麗，其實是在觀看者的目光中形成的，沙地上所畫的那雙眼睛，與其說是女子對達士先生「說話」（留在沙灘上的話），不如說是達士先生透過想像的「她」人之眼，看到了自己——也正因为事實上思考的核心一直都沒有離開自身，「她」人方才單獨以「眼睛」（身體的一部份）存在，而完整的個體終究沒有發聲。由此推之，所有關於「羞怯之光」與愛欲想像的省思，其實是觀看者自身的問題，也就是上文提到的「審美」的凝視。這也是本節並置《八駿圖》與《阿黑小史》的另一個原因，達士先生凝視著那雙「美麗眼睛」，就如同五明稱美阿黑為「觀音」一樣，兩者都迴向觀看者自身。

事實上沈從文對於愛欲與神性的聯想是另有思想淵源的，彭小妍指出沈從文




於 1928 年前後即與朱謙之有來往，而沈從文後來提倡「泛神」以及「美與愛」，應當是受到朱謙之的「唯情論」的影響。¹¹彭小妍甚至指出，《八駿圖》中曾提及「X 先生」與妻子的無性的「精神戀愛」，這位「X 先生」指的其實就是朱謙之。¹²而從朱謙之的思想脈絡來看，「情」是超越啟蒙理性的關鍵，是萬物之間的「感受力」與「回應力」（彭將其連結到德勒茲的情動力理論），最終萬物的「流變」即可稱之為「神」，並體現為「美的本體」。¹³相關的討論極具啟發性，我們亦可由此推敲出，沈從文的「泛神」論述並不只是小說家的浪漫囈語。

回到愛欲想像來看，我們可以藉由彭小妍的論述深化問題，沈從文深受朱謙之的「唯情論」影響，然而他卻對朱謙之的「精神戀愛」卻不以為然，換言之，這不就暗示了我們，在沈從文的「泛神情感」中，身體欲望是不可缺席的嗎？沈從文特意刻畫女性形象，即是希望「她們」能夠同時具備身體欲望與抽象神性。而藉《八駿圖》與《阿黑小史》重看沈從文的愛欲傳奇，有助於我們理解其中的複雜性。簡單來說，正是因為愛欲想像極為複雜——既是抽象神性的體驗基礎，又是最切實的身體感覺，因此作家才需要反覆書寫，以求這兩個面向融會貫通，「愛欲傳奇」因而有「舊」有「新」。所以《邊城》中的翠翠只是其中的一種嘗試，沈從文藉由讓「性愛描寫」消失，提煉出新奇而純粹的「湘西」風情。事實上作家刻意塑造清純的形象，其實是一種「去蕪存菁」的策略——淡化了性愛的暗示與性魅力的描寫，而獨以性格、情感取勝。沈從文此作雖然樹立了特出的典範，然而他從未止步於此。在《阿黑小史》和《八駿圖》中，就有了不一樣的操作，相較於《邊城》中翠翠的

¹¹ 彭小妍：〈朱謙之與袁家驊的「唯情論」——直覺與理智〉，《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》，頁 252-254。

¹² 彭小妍：〈朱謙之與袁家驊的「唯情論」——直覺與理智〉，《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》，頁 254-256。

¹³ 彭小妍：〈朱謙之與袁家驊的「唯情論」——直覺與理智〉，《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》，頁 248-251。對於試圖超越啟蒙理性，探討萬物之間的感應互動與「流變」等議題的論述，彭小妍書中提到的朱謙之與袁家驊各有重要的發揮，兩人皆重視「直覺」的認識方法，論述亦多有呼應之處。惟袁家驊提倡的「唯情哲學」並未將萬物感應互動總結為「神」，朱謙之則有「泛神的宗教」的主張。兩位學者是否將「神」當作拯救工具理性之弊的新概念，並非本文討論重點，但可以附帶一提的是，在沈從文的思想接受歷程中，特別傾心於點出「神」與「美的本體」的朱謙之，或許不是偶然——畢竟沈從文向來對於「神」與「美」有特殊的嚮往。




清純形象，我們看到沈從文筆下女性形象與愛欲想像的複雜關係。而經過 1930 年代，邁向 1940 年代，作家持續透過「愛欲傳奇」琢磨身體欲望與抽象神性的辯證，最終完全拋開了《邊城》中「去蕪存菁」的策略，替愛欲想像另闢蹊徑，交出了歷來令人費解的「新愛欲傳奇」——《看虹摘星錄》。

第二節、邁向 1940 年代的「抽象」啟示：「現象」還是「色相」？

上一節提到愛欲想像的核心議題，其實就是如何凝視女性的問題，而這也反映於沈從文 1940 年代對社會提出的重要診斷——民國建立以來女子教育的失敗。1941 年沈從文出版《燭虛》，開頭第一篇文章〈燭虛〉即是重要例證，文章第一、二節的引言提到：要「察明人類之狂妄與愚昧，與思索個人的老死病苦」(12；3)，且欲「明白『現象』，不為困縛」(12；10)，問題的視野極其廣闊，然而文章的切入點卻總是聚焦在「女人教育」(12；3)上。第一節中先對三種的「現代」女性嚴詞批判，終而歸結於國家女子教育的毫無計畫；第二節延續了「女人教育」的問題，然而細察其文，會發覺其中不無嚴苛之過：

做人無信心，無目的，無理想，正好像二十年前有人為她們爭求解放，已解放了，但事實上她並不知道真正要解放的是什麼。因此在年齡差不多的女同學中，最先解放了一個胃口，隨時都需要吃，隨處都可以吃。儼若每天任何一時都能夠用食物填塞到胃囊中，表示消化力之強。同時象徵生命正是需要最少最少的想像，需要最多最多實際事物的年齡。(12；11)

沈從文會有這段評論，是因為他在寫作這篇文章的前一個星期，外出時正逢幾位女學生在嬉鬧，她們隨手丟擲梨骨，竟然不小心砸中他，沈從文自覺從中看出了女子教育，乃至民族未來的失敗。先不論沈從文個人對於國家民族的悠遠懷抱，就上引文字來看，女性總是被解放的對象，換言之，問題核心不是女子的問題，而是女子



被如何教育的問題。以當代讀者的眼光視之，不難發覺女性拘於被觀看的位置，沈從文彼時的凌厲眼光，不禁令人感到不安。然而筆者想要強調的是，透過沈從文這種「凝視女性」的方法，我們得以發現他個人內心的複雜問題：女性是如何吸引他的視線，其誘人之處又是如何矛盾難解？簡而言之，沈從文屢屢糾結於女子教育這個「她」者的問題，其實暗示了個人焦慮的根源——猶如上一節提到〈八駿圖〉中沙灘上的女性之眼，它總是回望著觀看者自身。對照於小說虛構的青春少女來看，〈燭虛〉系列描寫的是醜陋的現實版本，兩者共同體現了沈從文對於女性（或說是「觀看女性」）的兩種態度：迷戀與厭棄。兩種態度看似矛盾實則相輔相成，〈燭虛〉開頭的嚴詞批判近於「愛之深，責之切」的訓示態度，因為他總將人性的救贖寄託在美好的女性形象上，所以對照現實而不如己意時，就生出嚴厲的批評——或厭或戀，皆糾纏於「自己」眼中揮之不去的「女性」。

承上所述，我們總結沈從文的愛欲想像，發覺其實就是一種獨特的「審美」，以審視女性、觀察戀愛心理兩者為徑，最終發展為民族精神健康的願景。而這段推論本身就是一個由「現象」進入「抽象」的思索歷程，沈從文試圖由戀愛心理擴及精神健康，並且從女性體貌之美中，發掘抽象之美的靈感。配合沈從文於 1940 年代的創作思維來看，他不再強調「去蕪存菁」的策略，而是試圖打造「美」貫串於私慾與神性、現象與抽象的可能性，而最能呈現這個思維的作品，就是撲朔迷離的《看虹摘星錄》。¹⁴

（一）《看虹錄》中「色相」與「抽象」的通同為一

¹⁴ 《看虹摘星錄》是一組非常複雜的作品，從作家寫作、發表，到後來研究者的搜索輯佚與討論，無不充滿問題。關於搜索輯佚的問題，可以參考裴春芳：〈虹影星光或可証——沈從文四十年代小說的愛欲內涵發微〉，《十月》2009 年第 2 期，頁 30-38。裴細緻地論述了《看虹摘星錄》的身世之謎，頗具參考價值。而關於《看虹摘星錄》如何以「色相」（對女性形象的審視與聯想）作為體驗抽象神性關鍵線索？以及這組作品如何解釋了沈從文 1940 年代的生命經驗與創作意識的關係？可以參考今泉秀人：〈戰爭時期下沈從文作品中的「夢」與「現實」——以《夢與現實》（1940）、《摘星錄》（1941）、《看虹錄》（1943）為中心〉，周剛、陳思和、張新穎編：《全球視野下的沈從文》（上海：上海交通大學出版社，2017 年 5 月），頁 216-225。今泉秀人的文章點出了重要問題並建立了討論視野，深具啟發性，惟今泉秀人並未細談《看虹摘星錄》中現象與抽象的糾葛，故本節筆者將以「色相」為核心概念，進行更深入的分析與解釋。



一片白，把一切都遮蓋了，消失了。象徵……上帝！

——沈從文：《看虹錄》

承上所述，《燭虛》系列文章大概作於 1939 年前後，而事實上那時沈從文已經面臨了精神上的困難。原因很複雜，但大致可從中日戰爭爆發以後，沈從文來到昆明說起。自 1938 年九月以來，日軍空襲不斷，沈從文為躲避空襲，往回於城市昆明與鄉下呈貢之間，深刻體驗到生命的紛亂。另外 1939 年一月，沈從文發表〈一般與特殊〉，強調文學的獨立性，四月時即遭到巴人〈展開文藝領域中反個人主義鬥爭〉的批評，此可視為往後沈從文屢屢引起左翼文人側目的伏筆。然而即使面臨如此內外交迫的處境，沈從文的文學志業從未稍歇。¹⁵《燭虛》不只審視了戰爭中的慌亂與人心的衰頹，也點出了文字技術如何保存流動的抽象之美的難題，而這些抽象的思索，最終促使沈從文寫出了《看虹錄》。

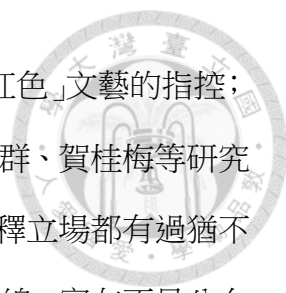
《看虹錄》是一篇非常複雜的作品，初寫於 1941 年，又於 1943 年重寫，同年裡發表於《新文學》。此作其實是沈從文革新文體，以文字捕捉抽象之美的重要嘗試。然而過往的討論並不多，除了配合作家生平，考索婚外情事與小說情節的呼應之外，¹⁶主要的解釋立場有兩種：第一種基本上以批判文中的情色成份為主，認為此作是沈從文耽溺於聲色肉慾的表現；¹⁷第二種則強調沈從文於 1940 年代重新探勘寫作技巧的努力，以及回應「現代風格」的嘗試，並指出《看虹錄》中的聲色描摹是為了引出抽象的生命象徵，並非陷溺於「情色」。¹⁸第一種立場最終延伸成為

¹⁵ 關於沈從文的「昆明時期」，可參考張新穎：《沈從文的前半生：1902-1948》（上海：上海三聯書店，2018 年 2 月）的第十到十三章。

¹⁶ 可參考裴春芳：〈虹影星光或可証——沈從文四十年代小說的愛欲內涵發微〉，頁 33-38；或是吳正峰：〈《看虹摘星錄》及《七色魔》的「愛欲書寫」再探析〉，《中國現代文學研究叢刊》2015 年第 3 期，頁 56-68。

¹⁷ 以孫陵與吳組湘的批評為主，詳細內容可參考解志熙：《欲望的文學風旗——沈從文與張愛玲文學行為考論》，頁 131-138。

¹⁸ 相關討論可參考賀桂梅、錢理群等：〈沈從文《看虹錄》研讀〉，《中國現代文學研究叢刊》1997 年第 2 期，頁 243-272。此文為錢理群與學生的課堂討論成果，文中簡要勾勒了解釋沈從文《看虹錄》的各個面向。然而詮釋上偏重小說中的「美」與「神性」，淡化了關於「愛欲」的討論，不無遺憾。




郭沫若偏激的批判，在新中國即將成立之時成為駭人耳目的「桃紅色」文藝的指控；¹⁹而第二種立場大致可以視為對郭沫若的嚴詞批判的反省，錢理群、賀桂梅等研究者更注重其中文本形式、寫作技巧的展現。然而筆者以為兩種解釋立場都有過猶不及處。首先無庸置疑，郭沫若的批判過度依附於共產黨的文藝路線，實在不是公允之論；然而第二種解釋立場的反省態度，有其洞見亦有其不見，我們當然同意沈從文於 1940 年代重鑄風格的努力，但要據此強調《看虹錄》的寫作完全無關肉慾，而聚焦於神性的抽象思維，顯然也輕忽了小說中聲色想像與身體欲望的意義。《看虹錄》最耐人尋味之處即在於，作家自覺的超脫，未必就如其所願。沈從文的愛欲傳奇本就複雜萬端，錙銖必較地檢查文中的情色成分，或是全心貫注於神性與抽象思維的闡發，都不能完整地解釋「新愛欲傳奇」的複雜性。沈從文固然強調神性、美學的抽象價值，但文中也暴露了身體欲望是如何的迷惑人，而正是因為作家徘徊於聲色之中不能自拔，因而形塑了他在 1940 年代豐富而難解的文學風貌。因此，我們有必要重新思考沈從文筆下聲色想像的複雜性。

關鍵的問題在於，愛欲中的「聲色想像」究竟是墮落的象徵，還是神祕的啟示？筆者以為佛學中「色相」的概念，或許能提示我們解釋的方法，「色相」既是開悟之所憑，亦是沉迷之所由——「聲色想像」亦是如此。回到沈從文身上，他當然不是郭沫若所批判的「桃紅色」作家，但他也不是全然沉浸於抽象神性中不著色染的悟道者，他一直都在寫作的求道之途中，愛欲想像中私慾與神性的辯證一直都尚未完成。

回到《看虹錄》的文本來看，小說分成三節：第一、三節篇幅較短，描寫了敘事者「我」對於生命、情感與神的思考；第二節篇幅較長，亦是故事的主幹，描述的是女主人與客人的相遇與對話。先從第二節的故事著手，客人向女主人展示了自

筆者以為文中第 252 頁「三、關於慾望與審美昇華」底下提出的回應最能切中肯綮（可惜並無深入發揮）：「小說是如何將一種慾望客體轉化為審美客體」、「在作品中具體如何完成這種藝術昇華的呢？」本節討論的切入點與此相近。簡而言之，沈從文彼時追求「美學」，重鑄風格的嘗試令人嚮往，但我們必須重新審思其成果如何，而在定調成功與否之前，重新討論沈從文「如何」在小說中試探愛欲與神性的辯證，應是更為重要的議題。

¹⁹ 郭沫若：〈斥反動文藝〉，《大眾文藝叢刊》第 1 輯（1948 年），頁 19-22。



己寫的一篇小說，小說描繪了一個獵人如何捕捉一頭溫柔而美麗的母鹿。而當女主人在閱讀客人帶來的小說時，客人也正在注視著女主人，兩段情節互相對應：獵人伺察母鹿、客人凝視著女主人。有趣的是，伺察獵物的眼光，連結了充滿情慾的視線，正是「聲色想像」的開端：

爐火已漸熾。

主人一面閱讀故事，一面把腳尖微觸地板，好像在指示客人：「請從這裡開始。我不怕你。你不管如何胡鬧也不怕你。我知道你要做些什麼事，有多少傻處，慌慌張張處。」

主人髮柔而黑，頸白如削玉刻脂，眉眼嫵媚迎人，頰邊帶有一小小圓渦，胸部微凸，衣也許稍微厚了一點。

目光吻著髮間，髮光如鬆，柔如絲綢。吻著白額，秀眼微閉。吻著頰，一種不知名的芳香中人欲醉。吻著頸部，似乎吸取了一個小小紅印。吻著胸脯，左邊右邊，衣的確稍厚了一點。因此說道：

「□□，你那麼近著爐子，不熱嗎？」(10；334)

引文中主人「指示客人」，與《八駿圖》中誘人「貪圖進取」的描述相互呼應，然而關於身體欲望的暗示更加濃厚、露骨。而在這個充滿情慾的眼光之中，客人與女主人幾乎沒有「距離」：目光可以「吻著髮間」、「吻著白額」、「吻著頰」、「吻著頸部」。假若我們將此視為沈從文對婚外情中肉體纏綿的迂迴描寫，那這段文字即表現了作家如何以「凝視」為主，藉以拉開「距離」，避免更為深入露骨的描寫，換言之，著重在「目光」或「觀看」上，是比較收斂的美學化處理。然而從抽象層面來看，縱使轉化為「觀看」，依舊離不開肉體接觸的描述，因而形塑了一種「沒有距離的觀看」——視線亦為身體之延伸，目光所及即是肉體所觸，觀看者與被看者在抽象中相擁相及、混融唯一。筆者以為這種混融的聲色境界，暗示了沈從文追求

抽象之美的企圖，透過這種新創的觀看之法，感覺摹寫的技术也隨之改變，抽象之美亦因之顯現。由此觀之，沈從文的聲色摹寫不只是為了驗證抽象的體悟，也是在文字上試探一種身體、感官的轉化可能——如何觀看？觀看又引發了什麼樣的情感啟示？

從「獵鹿」到用「目光」親吻女主人來看，故事場景環環相扣，獵人的行動充滿了侵略性，而客人投向女主人的目光也帶有冒犯的欲望，殺生的欲望與情慾的展露相連並置。²⁰筆者要特別指出的是，細讀《看虹錄》第二節，可以發覺其中死亡與情慾已非一線之隔，而是如同上述的混融的狀態，兩段情節之間充滿了滲透的可能：

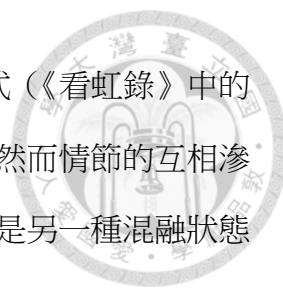
好，我們好好烤火，來說那個故事……我當時傍近了它，天知道我的心是個什麼情形。我手指撫摸到它那腳上光滑的皮毛，我想，我是用手捉住了一隻活生生的鹿，還是用生命中最纖細的神經捉住了一個美的印象？巫想知道，可決不許我知道。(10；335-336)

不見過鹿瑩瑩如濕的眼光中所表示的母性溫柔的人，一定希奇我為什麼吻那個生物眼睛那麼久，更覺得荒唐，自然是我用嘴去輕輕的接觸那個美麗生物的四肢，且順著背脊一直吻到它那微瘦而圓的尾邊。(10；336)

獵人與鹿的描述源於客人捕鹿的經驗，而這個似真似幻的經驗又可以視為客人與女主人之間的性愛隱喻，²¹換言之，小說中的故事（獵人與鹿）與現實（女主人與

²⁰ 這種死亡與情慾僅僅一線之隔的情境，在沈從文作品中並非孤例，例如〈三個男子和一個女人〉（1930）：「我們的日子可以說是過得很快樂的。因為我們除了到這裡來同豆腐老闆玩，喝豆漿看美麗女人以外，還常常去到場坪看殺人。」（8；21）生活中的最大的樂趣彷彿就是情慾與死亡，而這也是「男人」的欲望的兩種極端表現，愛欲與死亡不只是交替刺激著百無聊賴的破碎生活，同時也隱然有互通的可能。

²¹ 《月下小景》（1933）中的〈愛欲〉即有可以參照的例子，其中第三則故事「一匹母鹿所生的女孩的愛」就提到：「這隱士小便時，有一隻雌鹿來舔了幾次，這鹿到後來便生了一個女子，相貌端正嫵雅，美麗非常。」（9；291）在沈從文筆下，人鹿互動偶爾有性的意味。《月下小景》是沈從文改編



客人)早已混和在一起。弔詭的是,沈從文運用層層後設的方式(《看虹錄》中的第二節、第二節中的客人的小說)寫作,看起來是要拉開距離,然而情節的互相滲透卻促成反效果,所有的距離都變得曖昧不明、若有似無,這又是另一種混融狀態的展現。

《看虹錄》中充滿情慾的目光,其實可以視為肉慾的衍生物,然而沈從文的企圖顯然並非如此而已,他認為這不只是情慾的展露,更是在追求「美的印象」。「我是用手捉住了一隻活生生的鹿,(筆者案:性愛的隱喻)還是用生命中最纖細的神經捉住了一個美的印象?(筆者案:抽象之美與神性的追求)」一句完整地帶出了他的終極關懷,身體的具體感覺與思想的抽象體認,兩者儼然形成特殊的辯證關係。最後,「美的印象」所暗示的抽象啟發,不再侷限於獵人眼中母鹿的溫馴之美,或是客人眼中女主人的體貌絕倫,還觸發了現象褪盡、抽象顯現的神祕體驗:


客人走近窗邊,把窗簾拉開一小角,拂去了窗上的蒙霧,向外張望,但見一片皓白,單純素淨。窗簾垂下時,「一片白,把一切都遮蓋了,消失了。象徵……上帝!」

房中爐火旁其時也就同樣有一片白,單純而素淨,象徵道德的極致。(10; 335)

所謂「象徵道德的極致」的白,可視為沈從文筆下抽象之美的終極境界,此描述不容小覷。²²然而有趣的是,終極的「象徵」(「上帝」)是透過「遮蓋」和「消失」,才終於顯形的,此處弔詭的兩面性是,它當然可以視為一種特殊的「啟示」,但它

佛經《法苑珠林》而成的作品,而佛經故事借愛欲說法並不罕見,且「色」與「空」的辯證本身就蘊含了慾望的顯現與超越兩種可能。對照本節討論的核心問題「現象」與「抽象」的辯證基礎,緣何屢屢歸之於「色相」?」來看,「色相」既是神啟的關鍵,卻又暴露出自我耽溺的風險,這種超越與陷溺合為一體之兩面的思想資源,或許與作家對佛經的興趣與理解有關?然而本文未能全面地討論相關議題,故簡附於註中。

²² 沈從文在〈水雲〉中提起《看虹錄》的創作意圖時,同樣也是以「白」象徵「道德極致」。下一章聚焦討論《七色魔》時,會更完整地討論與〈水雲〉相關的問題。




也很可能蘊含了「蒙蔽」的風險。緣此，沈從文有意無意間暴露了完成抽象境界的「風險」——它讓現象混同為一，因而難以廓清。就沈從文的操作來看，將「窗外的雪白」在抽象層次中通同為房中「美人的膚白」，這個自成體系的「道德」，就是萬物抽象化之後的通同為一。但是，這也很可能是過於籠統的說詞，因為它真的太「抽象」了，如果一切的「白」都可以直接通同為一，那美人的膚白（身體欲望與愛欲想像）與窗外的雪白（抽象之美與神性），如何還有持續辯證、深化體驗的可能？儘管「象徵道德的極致的白」不無迷失的風險，沈從文卻以為這是「審美」的極端凝視，「抽象」與「神性」無不在望：

□□：我好像還是在做夢，身心都虛飄飄的。還依然吻到你的眼睛和你的心。在那個夢境裡，你是一切，而我卻有了你，展露在我面前的，不是一個單純的肉體，竟是一片光輝，一把花，一朵雲。一切文字在此都失去了他的性能，因為詩歌本來只能作為次一等生命青春的裝飾。白色本身即是一種最高的道德，你已經超乎這個道德名辭以上。（10；337-338）

我喜歡看那幅元人素景，小阜平崗間有秀草叢生，作三角形，整齊而細柔，縈迴迂徐，如雲如絲，為我一生所僅見風景幽秀地方。我樂意終此一生，在這個處所隱居。

我彷彿還見過一個雕刻，材料非銅非玉，但覺珍貴華麗，稀有少見。那雕刻品腿瘦而長，小腹微凸，隨即下斂，一把極合理想之線，從兩股接榫處展開，直到腳踝。式樣完整處，如一古代希臘精美藝術的仿制品。藝術品應有雕刻家的生命與尊貴情感，在我面前那一個仿制物，依據可看到神的意志與莊嚴的情感。（10；338）

以上引文是小說中男客人離開後寄給女主人的信件。緣此，我們終於看到那透過



「遮蓋」與「消失」所顯現的「上帝」，眼睛所得的女性身體之美，抽象化為藝術品——既是「元人畫作」，也是「希臘雕刻」，由此觀之，凝視艷麗被轉化為藝術「審美」，沈從文試圖將身體欲望藝術化。這正是《看虹錄》中「現象」與「抽象」的終極辯證——「現象」凝縮為「色相」，「色相」又「抽象化」為「神的意志」。不過我們不能忽略轉化的中介，即藝術作品如何聯通「現象」與「抽象」？藝術作品果真能使「色相」轉為「神性」？筆者以為沈從文尚未反省其中的風險，因為引文中「審美」的凌厲目光（「我喜歡看那幅元人素景」以及「我彷彿還見過一個雕刻」），其實有「觀看的距離」介於觀視主體與被凝視的對象之間。然而沈從文卻想要藉此揚棄「觀看的距離」，並從中得到萬物「抽象化」之後「神」，導致最終「藝術作品」與「情慾凝視」的辯證張力消解於朦朧的情節中。

最後，結合整篇小說來看，第一、三節中的敘事者「我」正在讀著客人與女主人的相處紀錄，而在這兩節中有同樣的題詞：「神在我們生命裡。」（10；328、339）作家再次於後設的場景中，追尋抽象的「神」蹟。最終沈從文總結整篇小說，寄於筆端的體會又呈現為一種混融的狀態：

到天明前五點鐘左右，我已把一切「過去」和「當前」的經驗與抽象，都完全打散，再無從追究分析它的存在意義了，我從不用自己對於生命所理解的方式，凝結成為語言與形象，創造一個生命和靈魂新的範本，我腦子在旋轉，為保留在印象中的造形，物質和精神兩方面的完整造形，重新瘋狂起來。到末了，「我」便消失在「故事」裡了。（10；341）

這段敘述與「沒有距離的觀看」息息相關——寫故事的「我」與「故事」彷彿已沒有距離，「我」消失在「故事」裡暗示了作家主體與作品的弔詭關係，不只是層層後設的敘事場景可以互相滲透，作家與作品的關係亦是如此。而這實在是一段令人觸目心驚的描述——小說虛構充滿了顛覆現實的力量，由此觀之，《看虹錄》不只

是作家刻意美化生命經驗的小說手筆，同時也表現出文字故事如何攪亂了作家思想的過程。用《看虹錄》修辭來說，就是作家被文字「遮蓋」了，沈從文的「瘋狂」在於無限放大了小說虛構中由「現象」（尤其是「色相」）通往「抽象」（「上帝」、「神」、「道德的極致」諸如此類）的可能性。

（二）《摘星錄·綠的夢》的「露骨」與「裸體」

水仙花神是不是完全裸體？

——沈從文：《摘星錄·綠的夢》

沈從文在 1940 年代初期，與《看虹錄》同一時期創作，而且也是在探索愛欲與抽象之美的作品，其實還有《摘星錄·綠的夢》，然而沈從文對這些作品的情感非常矛盾。1941 年七月，巴金曾到呈貢探望沈從文一家。後來巴金在文章中寫道，當時沈從文曾抱怨開明書局要重印他的小說，但部分稿件遺失，後來出版的多是描寫「男女事情」的小說，而這將導致讀者更加不能明瞭他的寫作用心。²³事實是否是如此，我們目前或許難以確知，但這樣的陳述，卻暗示了沈從文對於描寫「男女事情」的自我警惕。耐人尋味的是，歷史竟陰錯陽差地回應了沈從文的「自我警惕」，描寫「男女事情」的《摘星錄·綠的夢》，終於也遺落在讀者視野之外。如今《摘星錄·綠的夢》重新「出土」，我們得以更深入地考察彼時沈從文的寫作實驗，以及愛欲想像與抽象之美的辯證如何形成。

沈從文《摘星錄·綠的夢》²⁴的「出土」是令人驚奇且興奮的事件，經過裴春芳細心的檢閱，終不至於讓這篇作品沉默於故紙堆中。裴春芳指出沈從文有意將一篇原題為《夢與現實》的小說，改題名為《摘星錄》，這是為了湮滅《摘星錄·綠

²³ 詳細敘述可參考張新穎：《沈從文的前半生：1902-1948》，頁 252-253。

²⁴ 沈從文：〈摘星錄〉，《十月》2009 年第 2 期，頁 20-29。

的夢》(以下簡稱《綠的夢》)的創作痕跡。至於為何要掩飾《綠的夢》的創作?裴春芳指出有兩個原因,其一是當時批評家認為沈從文此作過於露骨,且後來作家本人似乎也對此作感到不安,因而故意以其他作品偷天換日;其二在於《綠的夢》暗示了沈從文私戀張充和的情事,而此事實為作家的難言之隱,故而想方設法去除創作的痕跡。筆者認為裴春芳的推論有其說服力,但此事似乎可以存而不論,因為沈從文有婚外情並非什麼隱密的事件——我們也無需為作者諱,只是小說寫作畢竟是從現實裂解而出的夢幻之言,事件原型未必能決定文本所透顯的意義。²⁵

回到小說來看,延續上一小節討論《看虹錄》的線索,《綠的夢》正好彰顯了「身體欲望」與「抽象神性」的辯證,相當值得細讀。首先《綠的夢》確實「露骨」——相較於沈從文其他著作,《綠的夢》中關於親密的身體接觸的暗示與描寫的篇幅確實不少,情節也更為簡單直白,沒有太多遮掩迴避的迂曲設計。簡而言之,就是男客人到女主人家作客,兩人經過一番言語交鋒之後,女主人彷彿半推半就地與男客人發生了性關係。小說雖然故事性薄弱,但文中卻充滿了沈從文熟練的細緻摹寫與豐富想像,從物體到肉體、從人物交接到充滿象徵意味的對白,在在顯示了作家真正在意的,其實是「現象」背後的「抽象」。然而《綠的夢》基本上仍遵循著「愛欲傳奇」的「審美」視野——「色相」作為「現象」的極致表現,仍舊聚焦在女性身體上,沈從文顯然對這種凝視豔麗、觀摩色相的體驗充滿了想像。舉例來說,男客人起初以言語挑逗女主人時,刻意聲東擊西,藉著女主人家中的一本女子攝影集起興:

「讀書嗎?看什麼書?」客人見椅旁長條子花梨琴桌上有兩本書,順手取來一看,溫飛卿集子。另外有兩本銀紅色封面雜誌,拿來順手一翻,一九三〇年攝影年選,一個意大利人攝的一個女子的全身相,光明潔淨,如星如虹,

²⁵ 關於《綠的夢》的討論相當少,除了裴春芳的「考證」之外,叢治辰亦有評點文章,收錄於〈北大刊評(2009年第9期)·看點〉,《西湖》2009年第9期,頁109-110。叢治辰亦指出除了角色原型的「考證」之外,小說虛構的意義還有待讀者詮釋。惟並未深入分析,故筆者試圖延續《看虹錄》的線索,從「色相」的概念來解釋《綠的夢》的朦朧晦澀。



肩腰以下柔和如春雲，雙乳如花，手足如大自然巧匠用玉粉和奶酥所捏塑而成。客人有點驚訝樣子。情不自禁自言自語：

「真美麗，美到這種樣子，不愧傑作。看起來令人引起崇高感覺。」所讚美的對象是攝影者還是造物主？是那個圖像還是另外一種東西？客人自己也像是不大明白。²⁶

首先「攝影年選」本身就暗示了「凝視」的力道，男客人大力讚賞「攝影年選」中「女子的全身相」，彷彿是隔山打牛之技，他的情慾視線其實是指向女主人的。²⁷沈從文藉這個橋段大力描寫女性身體之美，從「光明潔淨」到「捏塑而成」，點綴其間的四字句頗具文言語感，結合長句的佈置，節奏錯落有致，另外所取意象源於自然風光，暗示了「人」體與自然造物的幽微聯繫——凡此種種，雖然在寫作設計上不脫「凝視豔麗」的基調，但確實顯示了作家的描寫技術。然而有趣的是，沈從文藉由男客人的喃喃自語，有意無意地帶出了「凝視」的弔詭之處。首先從觀看「美」的體驗所引起的「崇高感覺」來看，明顯是與《看虹錄》同一路數——「現象之美」總是蘊含著「抽象神性」，但沈從文的敘述：「所讚美的對象是攝影者還是造物主？是那個圖像還是另外一種東西？」卻暴露出「美」的「現象」自身，有被干擾、或甚至是被擱置的風險。關鍵的線索在於，當男客人稱美「女子全身相」時，是在稱讚「攝影者」技術？還是賦予現象美感的「造物主」？我們由此注意到，不管是前者還是後者，基本上都不是面對著被拍攝的「女子」。換言之，「女子」的肉身存在、物質性的「現象」自身是無從探討的，沈從文行文至此，彷彿暗示了「美」彷彿只存在於「審」的過程之中，小說中「女子」之美之所以呈現為「全身相」的理由亦因於是，「她」是被拍攝的，也是等待被詮釋的；而就小說隱微的寓意而言，這既是「凝視」的弔詭，也是「凝視豔麗」的風險。然而沈從文對於物質性的「現象」

²⁶ 沈從文：〈摘星錄〉，《十月》2009年第2期，頁23。

²⁷ 承接上文對《看虹錄》的分析，沈從文不只希望能借助「傳統」繪畫、雕塑技術，將女性身體之美銘刻為「元人畫作」或「希臘雕像」，也試圖以「現代」攝影技術使「女子全身相」能夠「顯影」。



自身消失在「抽象」審美之中，有無明確的反省，就這段情節來看其實是模糊的，目前尚屬恍惚的體會與隱微的默識，敘事者自己彷彿也與男客人一樣，「自己也像是不大明白。」

然而隨著情節向前推展，《綠的夢》中的「攝影」除了是男客人以視覺審美挑逗女主人的媒介之外，更有替代身體接觸的意味：

客人笑了，點點頭，「是的，因此東方詩人用羊比女子，西方詩人也用羊比女子，為的是世界上女人的好處，美德或美貌，風度都同羊差不多！」而且說到這個，客人正把那意大利的傑作重新翻出，手指有心無意似的恰恰壓在那人相的乳房上。「兩隻白羊，在草地上放牧——是詩，詩就是從這個地方來的，不只像詩。」眼睛對主人望著，彷彿目光正愛撫著主人的目光。沉靜中微感紛亂。²⁸

引文中男客人刻意將手指按在人相的乳房上，以及結尾目光的愛撫，兩者以不同的中介物暗示了身體的親密接觸，這不禁讓人聯想到《看虹錄》中「沒有距離的觀看」——其間的距離是弔詭的，抽象的接觸總意味著角色與敘述者難以排遣的熱情與欲望。然而《綠的夢》所展現的企圖心似乎更勝於《看虹錄》，相較於「沒有距離的觀看」，所謂「替代身體接觸」並不只是暗示了角色與敘事者對身體欲望的欲語還休，它其實是主客親密接觸的前奏。小說接下來的敘述大概即是當時批評家以為的「露骨」橋段，男客人狂熱地親吻女主人的身體，從「頰邊」、「鬢邊」、「頸子」以至「胸脯」，自上而下，幾乎及於下體。敘述的高潮最終歸結於主客之間的象徵性對白與抽象的隱喻場景，這無疑彰顯了沈從文想從身體欲望推求抽象神性的狂想，我們摘錄幾段對白來看：

²⁸ 沈從文：〈摘星錄〉，《十月》2009年第2期，頁24。



「天堂！」

「瘋子！」

「瘋子到了天堂！」

「就變成魔鬼了。」

「一個人到過了天堂時，變成魔鬼，隨即向地獄中深處掉下去，也心甘情願，再不必活在這個庸俗小氣勢利淺薄乏味的世界上做人。」

「上帝，你告訴我什麼是生命，什麼是美，什麼是你上帝精心著意安排的傑作？」

主人笑了，「是的，上帝，你也告訴我什麼是傑作，一個活瘋子，一個魔鬼。」

「真的，兩人都是上帝的傑作，一個神，一個魔鬼，一個從天上掉下，一個從地裡鑽出，今天恰恰放在一處，便產生人生。七月十二日，好個吉利日子！」²⁹

第一段情緒高亢的對白，緣自男女歡愛的體驗，沈從文借用「天堂」與「魔鬼」兩個對立的元素，象徵身體欲望的兩面性——與《看虹錄》中身體的兩面性辯證相互呼應。來到第二段引文，「美」即在「上帝」與「魔鬼」交錯之間顯現，其中「上帝」是男客人的狂迷想像，「魔鬼」則是女主人的戲謔調侃，我們由此更清楚的看到由「現象」通向「抽象」的難題，由身體欲望驅動的「審美」意識，所帶來的不只有「神」的顯現，也可能是「魔鬼」的誕生。而最後究竟會通往何處？沈從文已有暗示，神魔變態，即是「人生」，而追根究底，這是「瘋子」的象徵。

最後，我們隨著故事向前推進，看沈從文如何處理上述的難題。主客互動來到最後的高潮，身體欲望的兩面性消融於一場象徵場景之中：

²⁹ 沈從文：〈摘星錄〉，《十月》2009年第2期，頁27。

唱一首歌吧？有節拍無聲音之歌曲，正在起始。主人輕輕的低低的嘆息，連同津液跌向喉中去了，就是這歌聲的節奏。主人在嘆息裡儼然望到虹霓和春天，繁花壓枝的三月，蜂子在花上面營營嗡嗡，有所經營，微顯渾濁帶牛乳色的流水，在長滿青草的小小田溝草際間輕輕流過，草根於無聲無息中吸取水分，營養自己。某一個澤地邊，是不是青草迷目，正作著無邊際的延展？另外一個什麼地方，是不是幽谷流泉，正潤濕著溪澗邊小草，開遍了小小藍花？

水仙花花心是不是有一點黃？

水仙花神是不是完全裸體？³⁰

其中「神」的「裸體」無疑是「新愛欲傳奇」最弔詭的啟示。沈從文試探性地寫下一連串抽象的問題：「神」有「身體」嗎？若有，祂那「抽象」的「身體」是「裸體」的嗎？沈從文似乎以為「裸體」的毫無遮掩，暗示了的愛欲想像的抽象本質，其實就是純粹的「色相」。³¹然而「裸體」的呈現看似毫無遮掩，實際上卻如同《看虹錄》中「遮蓋一切的白」，它其實是最極致的修飾與遮蔽，³²畢竟「現象」幾乎不可能「毫無遮掩」，如果它顯現為「毫無遮掩」，那是因為有巧匠將其修飾為「毫無遮掩」。而現在沈從文就是那位巧匠（雖然他未必有此自覺），他的「裸體」觀即超越即耽溺，宛如「風月寶鑑」。總而言之，沈從文的「裸體」觀不只是對抽象神性

³⁰ 沈從文：〈摘星錄〉，《十月》2009年第2期，頁27。

³¹ 沈從文對「裸體」的想像亦可連接《看虹錄》的敘述，《看虹錄》第二節中男客人屢屢探問女主人是否覺得太熱？衣服是否穿太多？諸如此類，當然可以視為性慾的暗示，然而就象徵涵義來說，也是沈從文對毫無遮掩的「現象」的追求。總而言之，沈從文的「裸體」觀雖然暗示了「現象」消融，「抽象」顯現的可能，但凝視艷麗的風險從未消失。

³² 此處的論述借鑑約翰·柏杰對歐洲傳統繪畫如何「凝視女性」，以及關於「赤裸」與「裸體」的討論。詳細論述可參考約翰·柏杰著，吳莉君譯：《觀看的方式》（臺北：麥田出版社，2021年7月），頁53-77。約翰·柏杰引用克拉克（Kenneth Clark）在《裸體》（*The Nude*）中的說法，指出：「赤裸只是沒穿衣服，裸體卻是一種藝術形式」。而且更重要的是，「赤裸是做你自己。裸體是做他人觀賞的赤裸者，而且自己尚未意識到這點。必須把赤裸的身體當成觀賞的物品，它才成為裸體。（把它當成物品觀看，會刺激你把它當成物品使用。）赤裸顯露自身。裸體用於展示。」（《觀看的方式》，頁64-65）而沈從文的「裸體」審美以「凝視艷麗」為核心，介於慾望與藝術之間，是「赤裸」與「裸體」相混的弔詭觀察。



的凝眸，也是將慾望藝術化的凝視。


另外，歡愛場景完全被象徵化，是聲色想像的極致表現，富於情色的想像，但沈從文試圖從中營造詩意，使其「離去了猥褻轉成神奇」——文中依舊可見作家的「抒情」傾向。不過筆者以為《綠的夢》的「抒情」顯然已不再是「批判的抒情」，而比較接近「抽象的抒情」，彼時沈從文對心理狀態刻畫入微，對性愛有多重的發揮，似乎有某種「現代主義」的可能？金介甫曾以《鳳子》、《看虹錄》和《水雲》為例，從「分解主觀性」的技法為核心討論沈從文的「現代主義」傾向，也替讀者勾勒了 20 世紀中國三種類型的現代主義文學。³³金介甫的文章極具啟發性，頗能打開討論沈從文昆明時期以及 1940 年代創作的視野，另外事實上後來被稱為「九葉詩人」的作家們，在西南聯大時與沈從文多有互動，這又是另一條現代主義的線索。³⁴不過從《看虹錄》、《綠的夢》的寫作來看，沈從文尚且徘徊在對於「神」的衝動之中，作家要如何「現代主義」還有待開發，畢竟單就兩三篇作品來看，很難代表作家已經跨入了某種文學流派。而且以歷史的後見之明來看，沈從文後來基於各種理由，壓抑了這方面的書寫可能，我們先是看到《綠的夢》如何在作家本人有意無意的掩藏之下，逐漸淡出讀者的視野，接著又是 1949 年的政治陰影張牙舞爪而來，「現代」早已被人民共和國把持、定調，哪有餘地留給沈從文做創作實驗？沈從文的「現代主義」終究只是「抒情」的一條分枝，未及茁壯即被斫斷——歸根究底，是一種不再可能的可能。

第三節、小結：一座「抒情主義」的歧路花園？

本章討論了沈從文「愛欲傳奇」的「舊」與「新」，指出作家筆下的情感經驗、

³³ 詳細論述可參考金介甫著，黃啟貴、劉君衛譯：〈沈從文與三種類型的現代主義流派〉，《吉首大學學報（社會科學版）》第 26 卷第 4 期（2005 年 10 月），頁 1-14。金介甫從「寫作技巧」與「追求上帝死後分裂世界的重新統一」兩個面相，肯認沈從文作為「現代主義者」的姿態。廣義來說，就晚清以至民國的現代情境（王朝政教解體，民族國家興起）來看，金介甫的說法有其道理；然而狹義來看，從作家的寫作情境與長期關懷切入，《看虹摘星錄》比較像是「抒情主義」的暫時突變。

³⁴ 可參考錢理群：〈詩人的分化——1948 年 6、7 月〉，《1948：天地玄黃》，頁 95-119。



聲色想像，與抽象神性、「新」道德秩序之間的複雜關係。自 1920 年代末、1930 年代以來，清純的鄉土抒情故事與聲色迷離的愛欲書寫形成巧妙的對位，感官體驗與身體欲望的交織，更構成了沈從文苦思超越的關卡，這正是「神的秩序」邁向 1940 年代的全新展演。而聚焦在 1940 年代來看，《看虹錄》和《摘星錄·綠的夢》並出，正好展現了身體欲望的精彩書寫實驗，一方面是迂迴的慾望凝視，另一方面則是大膽的露骨描寫，小說內容各如其名——《「看」虹錄》表現出結構複雜的「觀看」效應，《「摘」星錄·綠的夢》則突出了狂熱而帶有冒犯意味的身體「接觸」。

就作家的創作歷程來看，《看虹摘星錄》顯然已逐步脫離「批判的抒情」的寫作狀態，邁向「抽象的抒情」。此處的「抽象」雖然與後來的《七色魘》多有連結，但身體欲望的露骨呈現卻僅見於《摘星錄·綠的夢》中，換言之，抽象神性某種可能性消失了。緣此，沈從文畢竟沒有走向「現代主義」，他的「抒情主義」還有漫長的後續可以談，而《看虹摘星錄》的創作脈絡只剩下些許痕跡，它衍生自沈從文的「抒情主義」，卻因為個人壓抑與政治迫害而難有下文，終究是一座難以定位的歧路花園——雖然單就《看虹摘星錄》中的用力操作來看，它其實頗有自成一格的態勢。

最後，不管是從「現代主義」的可能，或是「抒情主義」的突變來看，沈從文對「神」的詮釋以及「神的秩序」的追求，都尚未到盡頭——「象徵道德的極致」（《看虹錄》），或是「上帝的傑作」（《摘星錄·綠的夢》）其實都尚未完成。而從愛欲想像與凝視艷麗的糾纏來看，亦可發覺沈從文 1940 年代的思想危機與摹寫技術的改造計畫其來有自，相關的思考與創作也延續到《七色魘》。總之，1940 年代前後沈從文經歷戰爭時刻，遭逢情感生活中的大小事件，其轉變歷來就是難解的問題，而這恐怕不能簡單以政治壓力或個人情感危機一言以蔽之。誠如本節一再指出的，沈從文先是透過「審美」（凝視女性、凝視艷麗）發現了民族興衰的症狀，然而這樣的凝視卻引來身體欲望的反撲，終於成為精神崩潰的導火線，「現象」與「抽象」的辯證也因此更加難解，但無論如何，上述種種都將成為索解《七色魘》的路

標——這正是第四章要展開的話題。







第四章

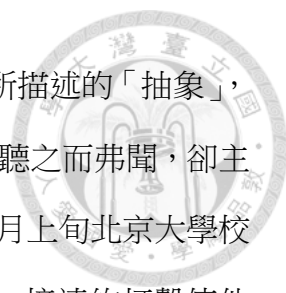
聲色如何迷人：以 1940 年代的「色魔」書寫為線索

1940 年代沈從文除了嘗試了「新愛欲傳奇」的創作之外，隨後也完成了《七色魔》集中的諸篇文章，從《看虹摘星錄》到《七色魔》來看，「現象」與「抽象」的辯證，「審美」與「神性」的交織是作家苦心思索的話題。然而沈從文的用心嘗試卻充滿裂痕，從觀察、摹寫「色相」出發，反而牽引出「噩夢」（「色魔」中「魔」的種種呈現）般的結果，瘋狂的陰影亦潛伏其中。與《看虹摘星錄》一樣，《七色魔》也是極為複雜難懂的作品，集中小說與散文並置，小說中的「我」與散文中的「我」參差掩映，作家以散文、小說議論的傾向愈來愈強烈。然而沈從文雖急於現身說法，字裡行間卻不時透露出「『我』便消失在『故事』裡了」（《看虹錄》）的狀況。我們也可從中看到作者的用心與取巧之處，所謂的「現象」與「抽象」的辯證，不只是為了拯救「現代政治」所造成的庸俗貧弱，因而催生了對於「神的秩序」的全新思考，也是平撫個人婚姻生活的波瀾與診治「情感發炎」的救藥，然而往回其間，作家卻將自己的思緒逐漸帶往瘋狂的邊緣。¹

從文本形式來看，《七色魔》為沈從文於 1949 年一月整理舊文，預備為開明書店出版的集子，然而最終並未付印。從其中預計收錄的七篇文章來看，這個集子應當不是一般的舊作集結出版，因為除了第一篇〈水雲〉以外，皆以「__魔」的方式命名，內容也多有相關，實應將之視為篇旨呼應且富結構性的一組作品。²從內容

¹ 裴春芳指出沈從文於抗戰期間與 1940 年代的寫作，有兩個重要面向：其一是幽微抽象、隱喻意義繁複的純文學作品，其二是「視野廣闊」的政論文章。前者展現了個體生命中「愛欲」所引發的拯救的可能性，後者則提出了以美育重造政治的理想。詳細論述可參考裴春芳：〈「看虹摘星復論政」——沈從文集外詩文四篇校讀札記〉，《沈從文研究》2008 年第 1 期，頁 49-57。裴春芳的論述提供了我們思考相關議題的重要框架，然而本文試圖在此基礎上重新思考：「愛欲」的抽象境界與「美育」的政治是否其他的辯證的可能性？換言之，沈從文的文學作品與政論文章，不一定是分別指向個人與群體兩種層面的思索，故筆者從「神的秩序」與「現代政治」的辯證關係切入，並藉此延伸到作家的「情感發炎」，甚至是 1949 年自殺後對自己的瘋狂的診斷。

² 從沈從文題於 1947 年將再次發表的《黑魔》的校樣上的筆記亦可推知此事：「另有白、赤、青、橙等等。擬作七篇，即在抗戰完結前後五年中，在昆明到北京，從生活中發現社會的分解變化的惡夢意思。」（14；471）、「在雲南用這個方法寫的約計七篇。總名《七色魔》，還另有三篇擬共成一集，



來看，最核心的議題即是對於「抽象」與「現象」的思考。集中所描述的「抽象」，近於一種閃爍於「現象」之後的特殊精神，有時雖視之而弗見，聽之而弗聞，卻主導了事物的錯亂與秩序。配合沈從文的生命史來看，1949年一月上旬北京大學校內即貼出了批評他的標語與壁報——沈從文甚至還收到恐嚇信，接連的打擊使他的精神狀態大受影響，該月中旬便「發展成精神失常」，³隨後竟於三月試圖自殺。結合上述兩個事件來看，《七色魘》的編輯與集中所透露出的「現象」混亂與「抽象」思索，與作家的瘋狂與自殺的關聯如何討論？而最重要的是，我們要如何解釋沈從文身陷政治風暴之中，面對歷史巨變的時刻，其瘋狂之眼中所折射出的「色」與「魘」？

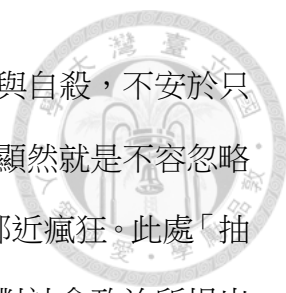
在進入《七色魘》的文本分析與議題討論之前，我們先回顧幾個深具啟發性的相關研究，以確立論述的視野。首先沈從文的瘋狂相當複雜，單從1949年的政治風暴來看可能無法完整的回應這個問題，張新穎在《沈從文九講》中提出了相當重要的觀察，⁴張認為〈燭虛〉、〈潛淵〉、〈長庚〉、〈生命〉四篇文章⁵和〈七色魘〉中的四篇文章（〈綠魘〉、〈白魘〉、〈黑魘〉、〈青色魘〉），八篇文章「互相勾連」，呈現出沈從文1940年代昆明時期的特殊思考。張新穎以〈黑魘〉為核心，解釋了抽象與現象的糾纏問題，以及彼時沈從文對民族未來如何憂心？又是如何使其「精神迷失」？面對這些問題，文章指出了「家庭」（特別是「主婦」張兆和）是如何替他存續希望。其論述極具參考價值，然而筆者以為「主婦」雖然有可能成為拯救的象徵，但細究文章，可以發現沈從文的困境相當難解，抽象與現象的問題很有可能已經超出了「主婦」的包容與理解，而「色」與「魘」的互動更有了令人意想不到的發展。職是之故，我們應當更進一步探討張新穎所謂的「精神迷失的蹤跡」，並嘗

出個小集。」（14：471-472）由此可見，雖然今日《沈從文全集》中編錄的「七色魘集」可能未必完全符合沈從文的寫作、編輯計畫，但可以確定的是這系列「色魘」作品是互有關連的。

³ 關於沈從文的生平事蹟，可參考北岳文藝出版社的《沈從文全集·附卷》，頁38。另外可參考張新穎：《沈從文的後半生》，書中第一章中對沈從文1948至1949年間的生活境況與思想狀態有更詳盡的記述與討論。

⁴ 詳細論述可參考張新穎：〈《黑魘》：精神迷失的蹤跡和文學理解的莊嚴〉，《沈從文九講》，頁177-203。

⁵ 此四篇文章收入1941年8月上海文化生活出版社出版的《燭虛》第一輯。



試重新梳理沈從文的「瘋狂」。畢竟如果我們對於沈從文的瘋狂與自殺，不安於只以婚外情或是政治風暴簡單帶過，那 1940 年以來他的文風轉變顯然就是不容忽略的問題。簡單來說，此時期沈從文對於「抽象」的追索幾乎使他鄰近瘋狂。此處「抽象」的意義繁複萬端，既是關於個人生命史的重新詮釋，也是面對社會政治所提出的大哉問。而沈從文追索「抽象」的方法，是透過不厭其煩地檢索「現象」，以觸發聯想，然而無盡的檢索過程反而使他流連於感官聲色之中，作家主體與「抽象」之間形成了一種弔詭的距離。而張新穎所提到的「主婦」作為存續希望的線索，亦未必總是有效，感官現象與書寫的糾葛緣此充滿了變質的可能。

此外津守陽對於沈從文感官摹寫的「變質」問題，亦有極具洞見的解釋，她指出作家所面臨的感官摹寫難題，緣於無法以文字形式捕捉「抽象的美」，而這與日後沈從文的瘋狂或有關聯。⁶津守陽的論述框架亦值得借鏡，她勾勒了沈從文如何徬徨於「音樂」與「繪畫」之間，又如何在各種感官張力之中，以新的「凝眸」方法試探「自我」的多變性。有趣的是，津守陽認為沈從文最終放棄了感官摹寫的改造計畫，放棄了《七色魘·水雲》中自我分裂的凝視之法，轉回穩定、單一的外在「觀察者」立場。⁷筆者深受啟發，基本上也認同津守陽的說法，不過關於沈從文的「凝眸」方法，似乎還有可以深入之處？誠如津守陽所述，《七色魘》中的某些視覺摹寫其實與《看虹錄》類似，而津守陽將其定調為「密室中的凝視」——是一種「與對象之間永遠隔著一層膜的現代的、理智的『觀察者』」⁸。然而筆者以為沈從文最終確實放棄了感官摹寫的改造計畫，然而他未必就是「理智的觀察者」，承接上一章談到的「沒有距離的觀看」，《七色魘》其實延續了這個弔詭的觀看模式，而這也是最耐人尋味的地方——在《七色魘》諸篇文章中，沈從文的視角多數時間確實接近「密室中的觀察者」，但有時他卻自覺自己與密室渾然一體，「沒有距離」；換言之，相對於「密室中的觀察者」，更好的比喻或許就是《看虹錄》中的「象徵

⁶ 詳細論述見於津守陽：〈從氣味的追隨者到音樂的崇拜者——沈從文《七色魘》集的彷徨軌迹〉，周剛、陳思和、張新穎編：《全球視野下的沈從文》，頁 226-252。

⁷ 津守陽：〈從氣味的追隨者到音樂的崇拜者——沈從文《七色魘》集的彷徨軌迹〉，頁 247。

⁸ 津守陽：〈從氣味的追隨者到音樂的崇拜者——沈從文《七色魘》集的彷徨軌迹〉，頁 247。

道德極致的白」，「白」遮蓋了天地，導致天地之間色相混融，無我無他，那層物與我之間象徵著「現代」、「理智」的「膜」（觀看的距離）弔詭地變得若有似無。然而此問題茲事體大，所以本節試圖對《七色魘》的每篇文章都進行細讀，希望能對《七色魘》中「抽象」與「現象」的辯證展開別開生面的討論。⁹

最後，上述關於沈從文的抽象思索與感官描寫的相關研究，大部分是集中在〈水雲〉、〈綠魘〉、〈黑魘〉、〈青色魘〉這幾篇，然而《七色魘》除了包含上述幾篇散文之外，還有兩篇小說，分別是〈赤魘〉和〈橙魘〉。這個問題也體現在張新穎的分類上，張的討論方式即體現了「昆明時期八篇文章」¹⁰的體系（不包含小說），其實與 1949 年的《七色魘》有所不同。然而筆者以為，為了更有效地連結沈從文 1940 年代的寫作與 1949 年遭遇的精神危機，並打開不同以往的論述視野，我們有必要將〈橙魘〉、〈赤魘〉，以及與這兩篇小說相關聯的寫作，放在同一視野底下併討論。從沈從文整體的寫作與思想關懷切入，並連繫上一章提到的「神的秩序」與「現代政治」的辯證關係來看，《七色魘》其實也可以看成是作家苦苦思索的理想「現代化」方案。只是結果不如人意，終而影響到沈從文的精神狀態，正如其文章標題的命名方式：這一系列的寫作是由「色」（現象）至「魘」（噩夢般的抽象）的過程。其中「神的秩序」與「現代政治」的辯證關係，用散文寫成，或是創作小說來敘述，兩種方法各自呈顯了「現代」的不同狀態與面向。總而言之，從「聲色之混」到「噩夢之質」，表面上是沈從文另闢蹊徑的「散」文書寫，事實上仍不可忽視其中的「傳奇」色彩，作家作為說故事的人的志業雖然日漸艱難，卻始終留有曖昧的後路。¹¹

⁹ 本章的討論聚焦在沈從文寫作中的視覺性議題（即津守陽所謂的「繪畫」面向），然而誠如津守陽文章的提示，聲音、音樂與聽覺亦是討論沈從文 1940 年代寫作轉變時不可略過的話題，筆者將於下一章配合 1949 年沈從文的精神危機一併討論。

¹⁰ 〈燭虛〉、〈潛淵〉、〈長庚〉、〈生命〉四篇收錄於《燭虛》第一輯的文章，加上〈綠魘〉、〈白魘〉、〈黑魘〉、〈青色魘〉四篇。

¹¹ 《七色魘》之所以複雜，其實也緣於集中文章文體的難以定位，而相關問題解志熙亦有簡單討論過。事實上沈從文是有自覺地進行突破文體規範的寫作實驗（相關論述可參考解志熙：《欲望的文學風旗——沈從文與張愛玲文學行為考論》，頁 223-226），不過以結果來看，故事性與第一人稱的說理文字終究無法轉接自如，而且過去沈從文小說中的「詩性」文字相形之下也越來越少。此處或可非常粗暴地引用一個當代關於寫作的評論——寫壞的小說就會變得像散文。



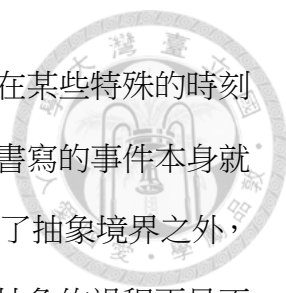
第一節、《七色魔》前導：「現象」的呈顯與「抽象」的啟示

1940 年代沈從文透過《七色魔》的實驗寫作，發展出「現象」與「抽象」的辯證，並重新調整了刻畫「神的秩序」與「審美」經驗的感官摹寫技術。簡單來說，沈從文以為現象之後必然蘊藏了抽象的精神價值，而事物背後的「抽象」——尤其是流動不定、稍縱即逝的「美」的感受——是他追索的核心，然而他溯洄從之，卻未必有所收穫。反過來說，他對於「現象」似乎還比較有把握，不管是對事物的感受，或是對事實的理解，彷彿都能以文字鋪陳的技巧解決——前提是感官摹寫的改造計畫成功。我們試看沈從文在〈水雲〉中的自剖，他在重述《長河》與《芸廬紀事》（1947）的創作心路歷程時，有一段頗為耐人尋味的文字：

我不懼怕事實，卻需要逃避抽象，因為事實只是一團糾紛，而抽象卻為排列得極有秩序的無可奈何苦悶。（12；121）

面對「事實」的紛亂無章，沈從文頗有種任其雜亂的態度，然而面對「抽象」，顯然就不是一個可以簡單帶過的問題。相對於「事實」的一片紛亂，「抽象」其實是「極有秩序」的，然而卻又是「無可奈何」的「苦悶」，沈從文欲語還休，不禁讓我們想追問：抽象的秩序為何會造成「苦悶」？而這個問題更關鍵的核心是，身處戰爭動盪、人性垂危之際，他竟然能「看」穿社會亂象（「事實只是一團糾紛」），如同穿透種種聲色迷障，直探抽象的核心？此時此刻，他究竟「看」到了什麼，「聽」到了什麼？

沈從文透過〈水雲〉回顧生平創作時，提出了「事實」與「抽象」的大哉問，其回顧的姿態緣此有了更複雜的意義。簡單來說，回望的目的是為了前行，以《七色魔》的編排來看，與〈水雲〉並置的就是「色魔」的相關創作，「色」與「魔」的並列對應了「事實」與「抽象」的結構，因此我們不只要探問其文中「抽象」的



意義是什麼，更要探討這個結構的意義為何。另外，沈從文自詡在某些特殊的時刻能「看」穿現象，並且甚至有了直面「神」的契機¹²——這整個書寫的事件本身就是一個有待深究的話題，因為沈從文的「抽象」體悟並不單純，除了抽象境界之外，現象（種種混亂的「事實」）也有相當重要的意義，從現象通往抽象的過程更是不可忽視的關鍵。事實上在「色魘」的創作中，沈從文也沒有要輕易放過這個問題，如何「看」、如何「聽」，以至於如何「寫」的問題，反覆以特殊的方式呈現在文章之中。緣此，我們應當更細緻地探討沈從文對感官摹寫（尤其是視覺摹寫）所下的功夫，扣緊「現象」與「抽象」的辯證，探討「色」何以導致「魘」？以下先以〈綠魘〉、〈白魘〉、〈黑魘〉、〈青色魘〉四篇文章為核心來討論。

第二節、〈綠魘〉：沒有「距離」的觀看

〈綠魘〉（1946）¹³描寫了沈從文於中日戰爭期間，居於昆明鄉下大院的生活與所思所感，文章分成三節：小標分別是「綠」、「黑」、「灰」。「綠」主要描寫在庭院中的花草樹木，以及對於生命發展的反省；「黑」則連結到大院中的人來人往，勾勒了屋主的故事與住戶的生活；「灰」則是以屋中女工小香發瘋為引，帶出了沈從文自己對於家庭與社會的看法，更暴露了自己隱微的精神危機，整體而觀，實近於一則寓言（或「預」言）。

先從〈綠魘〉的第一小節「綠」來看，此節中最著名的段落是沈從文從「手爪」的聯想，論述了人類文明發展中的輝煌與毀滅的風險。然而這段關於「手爪」的歷史位於「綠」的中段，若要更全面地解讀〈綠魘〉的寫作意義，應當重頭談起。文章的開頭敘事者「我」躺在小小山地上，面對滿目滿耳的銀光翠綠與各式聲音，「我」

¹² 如同上一節討論的《看虹摘星錄》，〈水雲〉中也提到「神」的話題，且兩者皆鋪展了寫作技術如何與一種特殊的凝視結合，而字裡字外疊映著寫作者與虛構人物的感官體驗，「沒有距離的觀看」再次牽引出抽象之美與神性的痕跡。

¹³ 《七色魘》集中文章與相關篇章的寫作、修改、發表過程均相當複雜，然而津守陽已做過細緻而清楚的表格整理（津守陽：〈從氣味的追隨者到音樂的崇拜者——沈從文《七色魘》集的彷徨軌迹〉，頁 234-236），故附於附錄中供讀者參考。另外本文所討論的《七色魘》篇章，皆為《沈從文全集（修訂本）》中所收錄的版本。



的感慨不禁油然而生：

我努力想來捉捕這個綠蕪照眼的光景，和在這個清潔明朗空氣相襯，從平田間傳來的鋤地聲、從村落中傳來的舂米聲，從山坡下一角傳來的連枷撲擊聲，從空氣中傳來的蟲鳥搏翅聲；以及由於這些聲音共同形成的特殊靜境，手中一支筆，竟若絲毫無可為力。只覺得這一片綠色，一組聲音，一點無可形容的氣味，綜合所作成的境界，使我視聽諸官覺沉浸到這個境界中後，已轉成單純到不可思議。企圖用充滿歷史霉斑的文字來寫它時，竟是完全的徒勞。地方對於我雖並不完全陌生，可是這個時節耳目所接觸，卻是個比夢境更荒唐的實在。(12；134)

配合上文的討論來看，在進入抽象的思辨過程（「手爪」的種種想像）之前，沈從文面對的問題是：在「一片綠色」與「一組聲音」之前，文字的效力究竟為何？以「綠」這一節來看，「論理」（關於「手爪」的論述）反而容易，真正艱難的其實是如何「形容」，沈從文先自陳用文字「捕捉光景」幾近不可能，因而導向以「手爪」說理。有趣的是，在承認文字充滿「歷史霉斑」之前，沈從文早已用了不少篇幅在描寫身旁一片水光山色，他的視線忽近忽遠，穿梭於各種草木與果實之間，視野也不斷延展，既可以細觀高粱叢叢的紫色顆粒，又能眺望遠處的綠原與田畝——總而言之，他的目光在不同層次的「綠」當中悠遊自如，萬物顯色如何，又如何能在陽光雨露中搖曳生姿，其筆下形容可謂五彩繽紛。¹⁴儘管如此，沈從文卻若有所失，對此彷彿仍不滿足，所謂「比夢境更荒唐的實在」暗示了沈從文想要從諸現象中超越的企圖——聲色諸相與文字形式有所違隔，因此在親身體驗之後，反而荒唐如夢幻。由此觀之，沈從文非常努力地「觀察」，只是由「現象」難以推及「抽象」，即便作家在「現象」的描寫上花了不少功夫，視覺摹寫反覆徘徊於遠觀與近觀之間，

¹⁴ 可參考沈從文〈綠魘〉第一段（12；133-134），因段落較長，故不引述。



「抽象的美」一時之間卻難以捕捉，感官體驗也尚待開發，最終細膩觀察的極端專注力與摹寫修辭的豐富展現，卻暫時替代了追求「抽象」的慾望。

文章隨後話鋒突轉，聚焦於關於「手爪」的論理時刻，然而長篇大論的結果卻是：

自然是無結論可得。一片綠色早把我征服了。我的心這個時節就毫無用處，沒有取予，缺少愛憎，失去應有的意義。在陽光變化中，我竟有點懷疑，我比其他綠色生物，究竟是否還有什麼不同處。很顯明，即有點分別，也不會比那生著桃灰色翅膀、頸膊上圍條花帶子的斑鳩，與樹木區別還來得大。我彷彿觸著了生命的本體。在陽光下包圍於我身邊的綠色，也正可用來象徵人生。(12；137)

沈從文論理的結果似乎並不如預期，終於「無結論可得」，因此他轉換情境，重新投入「綠色」的懷抱，最後終於碰觸到了「生命的本體」，甚至理解了這幅「象徵人生」的光景。細察其文，轉換的關鍵就在於「我」與其他「綠色生物」的混合通同，自我物化，¹⁵方能進入風光流動如音聲和諧交響的特殊境界。

綜觀上引兩段文字，我們可以發覺〈綠魘〉第一節中的重要寫作現象，即沈從文如何殫精竭慮地描述一種「聲」、「色」交融的生命境界。然而他時而論理，時而寫景造境，迭宕曲折之間，「現象」與「抽象」卻難以聯通，¹⁶沈從文從「現象」的觀察與摹寫切入時，時常沉浸於耳目所觸，徘徊於身外光景之中，卻未必能在通往「抽象」時給出更完整的鋪陳與連結，使得這個複雜的提問往往被懸置起來。耳目所觸本應是提問的「前提」，但這個「前提」自身內蘊的問題卻絆住了沈從文的思緒，「色」與「魘」的結構意義在此也被慢慢鋪展開來，我們試看「綠」的結尾即

¹⁵ 此處的「物化」從字面上取義，是指引文中沈從文認為自己與身邊動、植物並無多大不同，進而與物共生同遊，遂體會到生命的本體與人生的象徵。

¹⁶ 上文引述的幾段文字即是最佳例證，沈從文對於「綠」的現象觀察與「手爪」的抽象體悟，兩者之間的關聯為何，顯然並沒有仔細鋪陳。



可得知：

不知為什麼，我的眼睛卻被這個離奇想像弄得迷蒙潮潤了。


我的心，從這個綠蔭四合所作成的奇跡中，和斑鳩一樣，向綠蔭邊際飛去，消失在黃昏來臨以前的一片灰白霧氣中，不見了。

……一切生命無不出自綠色，無不取給於綠色，最終亦無不被綠色所困惑。頭上一片光明的蔚藍，若無助於解脫時，試從黑處去搜尋，或者還會有些不同的景象；一點淡綠色的磷光，照及範圍極小的區域，一點單純的人性，在得失哀樂間形成奇異的式樣。(12；139)

引文中「離奇想像」，指的是重建「民族的自尊心和自信心」(12；139)，然而這個抽象目標尚處提問、假設的階段，尚未完成隨即因眼睛「迷蒙潮潤」而暫歇。文章結尾「我」終於消失在「綠蔭」之中，充滿了隱喻的意味——融入綠色光景後，自我亦消失無蹤，誠如引文末段所述，這不能不說是「被綠色所困惑」，甚至是感官迷失的結果。緣此，沈從文勢必得另尋出路：結束「綠」，通往「黑」、最終走向「灰」。

〈綠魘〉的第二小節「黑」，以正在院坪裡曬著的黑色高粱起興，隨後即轉入院中人的生活境況，相對於上一節「綠」以自然景物、植物與昆蟲為描寫的重心與啟動聯想的素材，「黑」的關注焦點明顯轉移到人事上。院中居住的人來去無常，沈從文拼接簡述，將這些人的生命背景與理想抱負一字排開，敘述略顯繁雜，儼然是在鋪陳戰爭底下的眾生相：人事散碎，各自散落於大院內外。面對這些片段而散落的人事記述，沈從文若有所思，因此在本節結尾寫下一段總結各式生命經驗的結語：

不信夙命的，固可從生命變易可驚異處，增加一分得失哀樂，正若對於明日



猶可望憑知識或理性，將這個世界近於傳奇部分去掉，人生便日趨於合理。信仰夙命的，又一反此種人能勝天的見解，正若認為「思索」非人性本來，倦人而且惱人，明日事不若付之偶然，生命亦比較從容自在，不信一切惟將生命貼近土地，與自然相鄰，亦如自然一部分的，生命單純莊嚴處，有時竟不可彷彿。至於相信一切的，到末了卻將儼若得到一切，惟必然失去了用為認識一切的那個自己。(12；150)

這段敘述可視為在種種人事「現象」的鋪成之外，作者得到的「抽象」體悟；亦可視為沈從文的自問自答：人事如此混亂紛雜，有何意義可言？他區分出了「不信宿命的」與「信仰宿命的」，前者以「知識或理性」驅除了「傳奇」的魅力，後者則是與「偶然」從容共生，自得其樂。兩者對照，似乎已為形形色色的人生觀歸納出結論，然而末了又加上了一個「相信一切的」，溢出了以相信宿命與否為準的框架。其弔詭迴旋，更富沈從文獨特的思考趣味。「相信一切的」人，有「得到一切」的機會，然而付出的代價非同小可——沈從文再次替「色」與「魔」的思考下了一個註腳：對於所有自然光景與人事現象皆傾心觀察者，反而會失去自我——而且是失去那個「用為認識一切的」自我。

如果說「相信一切的」是沈從文對自己的獨特反省，那他的創作生命顯然於此落入了尷尬的處境。因為面對現象必須投注信仰，所以說故事（編織經驗）的人往往也是鑄造傳奇（留下不朽的作品）的巨匠，而傳奇的完成正好回頭應證了故事（生活經驗）具有不凡的意義——沈從文的小說家志業與此密切相關。然而此處他卻給出了一個弔詭的解釋：如此盡心盡力觀察現象（因為他「相信一切」經驗都有其特殊價值），進而敘述故事的人，終將失去「認識」自我的能力——如同上一章提到的《看虹錄》的危機：「『我』便消失在『故事』裡了」。進一步配合「色」與「魔」的結構來看，感官作為「認識」與激發想像的根本，會不會有過度消耗的可能？換言之，耳目觸受可以是發想故事、形塑傳奇的起點，但也有可能帶有耗費或

稀釋意義的危險——若果五色真令人目盲，而五音亦可以令人耳聾的話——由「色」至「魔」並非無稽，而且最嚴重的結果是，「認識」者終於深陷於聲色之中。沈從文的難關在此稍稍顯露出來，而在第二小節「黑」之後，第三小節「灰」所記述的故事將有更細緻的發揮。

文章來到第三小節「灰」，沈從文寫到自己重新回到大院時所見到的人事變遷，其中最重要的當屬院中女工小香的遭遇。小香的媽媽是寡婦，一日家中失火，屋舍全毀，只好帶著兩個女兒（小香的妹妹）到大院中做工營生。彼時小香業已出嫁，然而丈夫外出當兵打仗，三年不回，小香又拒絕親家的計畫堅持不改嫁，因此想回家與母親商量，不料家屋已燬。最後來到大院中，看見兩位妹妹困頓不堪，終於發瘋了。小香從此白日裡在街上叫嚷，任鄉下小孩玩鬧欺負，晚上才回到大院中的穀倉裡睡，不久之後因為院中其他人以為瘋子不宜久留，便將小香一家趕了出去，往後便消息漸無。

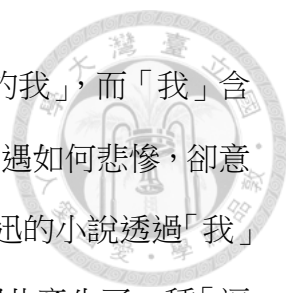
而綜觀文章第三小節「灰」，沈從文對於小香發瘋的敘述非常值得細讀：

瘋後整天大唱大嚷各處走去。鄉下小孩子摘下仙人掌追著她打鬧，她倒像十分快樂。過一陣生命力和積壓在心中的委屈耗去了後，人安靜了些，晚上就坐在二奶奶大門前，向人說自己的故事。（12；152）

本篇雖然是散文，但沈從文說故事的腔調依舊迷人，節奏舒緩有致且餘韻無窮。對照前兩節「綠」與「黑」中繁複纏繞的視覺摹寫與抽象議論，描述小香發瘋的這段文字顯得流麗簡潔，情節交代清楚，更重要的是語句之間的留白，透露出糾纏作家的「憂鬱」¹⁷心事：發瘋後遭人欺負要如何快樂？心中的委屈又是如何耗去的？發瘋後為何就要說起故事？

小香的發瘋隱隱讓我們聯想到魯迅筆下的瘋子，他們總是帶有莫名的尖銳直

¹⁷ 借用〈三個男子和一個女人〉的修辭。



覺，例如祥林嫂藉著混沌迂迴的思緒，「質問」著回鄉的「識字的我」，而「我」含糊其詞，閃避了瘋子凌厲的眼光。其中祥林嫂反覆陳說自己的遭遇如何悲慘，卻意外耗盡了事件本身感人的能量，聽聞者終而至於「麻木不仁」。魯迅的小說透過「我」的視野，建構了瘋子、狂人與知識份子、道德家的對照，其小說因此產生了一種「逼視」的極端感受——我如何看人，人如何看我的對立位置。¹⁸對照魯迅小說中的「發瘋」個案，有助於我們理解沈從文的特別用心。首先小香的故事，同樣是一種從「發瘋」到「說自己的故事」的情節設計，然而小香的發瘋更像是一種情緒過度刺激之後的排遣——她在瘋狂之中竟然還有「十分快樂」的感覺。另外值得注意的是，小香的壓力雖源於生活困境的刺激，但是當她脫離親家，回家發現屋舍已燬之後，其實並未馬上發瘋，刺激她發瘋的關鍵因素其實是文章中的一個「畫面」：

一看兩個妹妹都嚼生高粱當飯吃，幫人無人要，因此就瘋了。(12；152)

這對小香而言，無疑是「觸目驚心」，過度沈重的悲慘從現象中湧現，精神崩潰因此在所難免。然而發瘋反而成為釋放壓力的管道，小香逐漸「平復」以後，就開始說起「故事」了。沈從文在此藏了一個弔詭的線索：原來「故事」的生成，需要經過感官負荷的超載？果真如此的話，那時時嘔心瀝血地創造「傳奇故事」的沈從文（同時也是文章中的「我」），與「觸目驚心」的現象或是瘋狂的關係又是如何？

受到瘋子小香的刺激，沈從文「離開了家中人」(12；154)，重新進入第一小節「綠」中所描繪的自然世界，然而此時已是夜晚，光線微弱，朦朧之中他只見「一

¹⁸ 此處關於魯迅筆下的「麻木」的討論，緣於張歷君〈魯迅小說中的「暴力」與「破壞」〉一文的啟發。張歷君以班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)的「經驗的不可傳遞性」為線索，詮釋了「麻木」的「看客」與「被吃的獻祭犧牲品」之間複雜的問題。另外本文關於魯迅小說中的「觀視」的問題，亦受張歷君的〈魯迅雜文中的「技術化觀視」及其「教導姿態」〉啟發，張以「技術化觀視」的概念解釋魯迅的視覺經驗，其中現代攝影技術（特別是「病理學上的圖」）所製造的影像如何提供魯迅建立「一種否定和變革的性格」，論述極具洞見。然而本文以「距離」為關鍵詞，討論魯迅與沈從文兩種不一樣的觀看，與隨之所帶來的不同救贖可能，與張文論點不完全相同。詳細論述可參考張歷君：〈魯迅文化救贖與國民性批判〉，《魯迅思想系統研究》（北京：人民日報出版社，2016年7月），頁210-263。



片銀灰」，視線的模糊挑戰了作家的觀察與想像，「灰色」使一切現象變得模糊，甚至「失去了意義」，也形塑了作家嚴厲自我省視的象徵背景。¹⁹接著他寫出了本小節中最耐人尋味的一段文字：

站了一會兒，我不免恐怖起來，因為這個灰色正像一個人生命的形式。

一個人使用他的手有所寫作時，從文字中所表現的形式。「這個人是誰？是死去的還是生存的？是你還是我？」從遠處緩慢舂米聲中，聽出相似口氣的質問。我應當試作回答可不知如何回答，因之一直向家中逃去。

二奶奶見個黑影子猛然竄進大門時，停下了她的工作。

「瘋子，可是你？」

我說：「是我！」

二奶奶笑了，「沈先生，是你！我還以為你是小香，正經事不作，來嚇人。」

從二奶奶話語中，我好像方重新發現那個在綠色黑色和灰色中失去了的我。


上樓見主婦時，問我到什麼地方去那麼久。

「你是說剛才，還是說從白天起始？我從外邊回來，二奶奶以為我是小香瘋子，說我一天正經事不作，只嚇人。知道是我，她笑了，大家都笑了，她倒並沒有說錯。你看我一天作了些什麼正經事，和小香有什麼不同。不過我從不嚇人，只歡喜嚇嚇我自己罷了。」（12；154-155）

本小節標題中的「灰」總算出現，這個「灰色」即代表著沈從文在月夜底下與分裂的自我對視，²⁰在前兩節的「綠」與「黑」的顏色呈顯與象徵之外，「灰色」的曖昧

¹⁹ 〈綠魘·灰〉中對「灰色」的完整敘述如下：「我想明白那個螞蟻是否還在草間奔走。我當真那麼想，因為只要在草地上有一匹螞蟻被我發現，就會從這個小小生物活動上，追究起另外一個題目。不僅螞蟻不曾發現，即白日裡那片奇異綠色，在美麗而溫柔的月光下也完全失去了。目光所及到處是一片銀灰。這個灰色且把遠近土地的界限，和草木色澤的等級，全失去了意義，只從遠處閃爍搖曳微光中，知道那個處所有村落，有人。」（12；154）。

²⁰ 由此可見，〈綠魘〉中其實也蘊含著「自我分裂」的辯證張力，可與津守陽討論的〈水雲〉並觀，只是〈綠魘〉中涉及此問題的寫作不如〈水雲〉繁複細緻。




不清暗示了沈從文思考的迂曲複雜。而「是你還是我？」的提問，則代表了創作者繁複的心理狀態（「我」），與感官世界中的啟發與迴響（「你」），兩者之間的交互關係。總而言之，沈從文描述這種渾沌的「灰色」時，文字充滿了緊張感，而這種緊張感最終體現在引文中那個神秘的「質問」上——這其實是作家對於生活經驗與寫作技術的嚴厲自我省視。緣此，就在眼前景物（「一片銀灰」）與想像（「從遠處緩慢舂米聲中，聽出相似口氣的質問」）融為一體，「現象」與「抽象」儼然共時顯現的時刻，沈從文竟感到無言以對，終而「一直向家中逃去」。

這個難解的「質問」最終在二奶奶的「誤識」中得到解決。而二奶奶誤以為沈從文是瘋子小香的這段敘述，沈從文放棄前段抽象的自我分裂的辯證方法，改以小說式的對話來呈現。其中二奶奶的問候語深刻啟發了沈從文：「沈先生」與「小香」在黑夜中身影的重疊，暗示了「說故事的瘋子」（小香）與「記述瘋子故事的作家」（沈先生）兩者，不管在外人眼中，或甚至是從作者的事後反思來看，其實是如此的相似——兩者同樣都滿懷著說故事的欲望，也同樣都帶有瘋狂的風險。如果延續津守陽討論〈水雲〉中的自我分裂來看，此處的小香其實可以視為沈從文在「故事」中的分身，兩者交錯疊映，互相詮釋，共享著敏感的幻想與發瘋的危機。而「自我分裂」在〈水雲〉與〈綠魘〉中的不同，在於前者過於抽象，彷彿作家難懂的囁語，後者則有具體的故事形式作依附，能開啟隱喻或寓意的討論空間。

我們藉此對照魯迅關於瘋子的書寫，魯迅擅長描述「我」如何觀看這些直覺敏銳的瘋子，其筆下「觀看」之所以有「警醒」的作用，有部分原因即在於人我之間界線分明，正因為有了這個觀看的距離，儘管「我」屢屢受到瘋子的「質問」（或其實是「啟發」），「我」終究不會成為瘋子。魯迅的眼光有如手執解剖刀的醫者視線，誰在看誰，誰正在被誰解剖，必須清楚分明，惟其如此，「觀看」所帶來的道德啟發才有意義——因為它總能不斷反向刺激觀看者，而不是拖著所有人向下沉淪。²¹然而沈從文在〈綠魘〉中的操作顯然就不是這樣，剛開始他也是理性的思考

²¹ 王德威在〈從頭談起——魯迅、沈從文與砍頭〉一文中比較過魯迅與沈從文的「砍頭觀」，王以為魯迅雖排斥統治者公开展示暴力的威嚇舉動，但魯迅本人嬉笑嘲諷的筆法其實「不無自我顛覆的



者，在一片「綠」裡推想自然風光與文明發展的意義，接著在「黑」裡分述戰爭底下的人事，綜觀「綠」、「黑」兩小節，不管是面對自然或是人事，都有相應的摹寫與分析。但是到了文章最後一小節「灰」時，一切現象都變得曖昧朦朧，轉為「灰色」，而沈從文與他所要描寫的人事物越來越接近，瘋子小香的故事似乎已經不再只是「紙上談兵」而已，更是作家自己的生命寫照。由此觀之，相對於上文提到魯迅嚴守觀看的距離，沈從文的觀看則是越來越沒有距離，甚至到了最後，他就直接承認「我」和「小香」其實並無不同。筆者想藉此強調的是，這種越來越沒有距離的觀看（故事中的人物與說故事的人的疊映的情形），不僅暗示了沈從文藉瘋子小香說明自己的瘋狂因子，更反映了整個「色魔」書寫的根本議題：曾經細膩觀察聲色現象的人，正逐漸溶入物我混融的幻想之境；嘔心瀝血於說故事的人，正一步步走進自己曾說過的故事裡。

事實上瘋子小香的故事，確實一直困擾著沈從文。1949年一月，沈從文於憂懼之中編輯《七色魔》，校正〈綠魔〉文本時，在稿件上題了幾段文字：

這個應低排兩格，是當偈與贊，總攬全文而作結用的。讀者不明白，所以說古怪不通。

這也是偈式總題用的。由於形式新，大家不懂。這是感想總括。

我應當休息了，神經已發展到一個我能適應的最高點上。我不毀也會瘋去。

作用」，所以事實上魯迅也是人群中的「高級看客」。而本文討論的觀看的「距離」，聚焦於作家深刻地面對自己的書寫世界時，是否有抽身的可能。以王德威的看法來說，魯迅雖然也在人群之中，但他始終是企求著完滿的「象徵體系」——所以簡單來說，人我之距離還是存在的，所以儘管魯迅如何糾纏於暴力、死亡與人心的黑暗，他終究沒有如沈從文般的瘋狂與自殺。本文想強調的是，相對於魯迅，沈從文大張旗鼓地探問感官與聲色的書寫問題，欲另闢蹊徑卻得到相反的結果：他的「色魔」書寫有時反而泯除了「觀看的距離」。此處的距離既是書寫中「觀看」模式的差異，亦暗示了作家自身與瘋狂的「距離」。王德威的詳細論述可參考氏著：〈從頭談起——魯迅、沈從文與砍頭〉，《小說中國：晚清到當代的中文小說》（台北市：麥田，2012年11月），頁15-29。




〈綠魘〉的寫作發表與改校，大致介於 1943 至 1946 年之間，1949 年一月沈從文重讀舊作時，竟然勾起了自我毀滅的想法。這不只緣於文章不被他人理解，最令沈從文難以承受的，或許是與小香的對視吧？瘋狂的念頭潛伏已久，終於無法排遣。而我們若從歷史的後見之明來看，小香發瘋之後的「快樂」與「說自己的故事」，對沈從文而言根本是一個殘酷的諷刺，因為在 1949 年之後，沈從文幾乎就再也沒有「故事」可說了。

第三節、〈白魘〉：戰爭暴力如何映於「眼」中？

上一小節討論了〈綠魘〉中「沒有距離的觀看」，指出了沈從文筆下透露出的瘋狂的危機，接下來將藉〈白魘〉進一步探討，所謂「沒有距離的觀看」其實暗示了一種特殊的感官描寫，與物我混融的狀態。首先從文章表面的敘事切入，〈白魘〉所描寫的事件發生在〈綠魘〉之後，文章開頭沈從文藉由朋友的信件與自己的見解，陳述了戰爭爆發後傷亡不斷、社會崩解的慘況，即使縮居昆明，也能清楚感受到世道敗壞的迅速。相對於作者與友人的憂患之情，昆明鄉下鄰居就顯得庸俗不堪，字裡行間可見沈從文對這些俗人的不滿，因此見面交際時，總要主婦出來緩和氣氛。隨後沈從文不堪繼續與鄰居閒話家常，便獨自離家探索個人問題去了，終而「來到半月前發現『綠魘』的枯草地上了。」(12; 162)

重臨「綠」境，景色已不大相同，草木依隨天時，榮枯無期，沈從文已無法憑藉這幅光景，重新體驗半月前的感觸，更無法推演出文明發展的抽象線索；換言之，從「現象」推及「抽象」的實驗寫作稍稍受挫。因此他重新體驗、想像，終於別有一番見解：

²² 以上三段引文分別依序題寫於「綠」、「黑」、「灰」三節末段上方。



天還是那麼藍，深沉而安靜，有灰白的雲彩從樹林盡頭慢慢湧起；如有所企圖的填去了那個藍穹一角。隨即又被一種不可知的力量所抑制，在無可奈何情形下，轉而成為無目的的馳逐。馳逐復馳逐，終於又重新消失在藍與灰相融合作成的珠母色天際。(12；163)

在沈從文眼中，風光雲影的變化從「如有所企圖」轉變為「無目的的馳逐」，自然風光的渲染彷彿成為一種無意義的反覆，「現象」顯得無比空洞而沒有抽象意義的支撐，隱隱可見其中經驗貶值的危險。沈從文重臨「綠」境之後，還沒推究出什麼抽象體悟，就轉而描述來訪鄰居的話語，其言語冗長而無味，導致「我心便若失去了原有的靜謐，再也不能集中於一種意見或一組觀念上。」(12；165) 由此觀之，自然景象的意義逐漸消失，人事則更加不可寄託，沈從文對於「抽象」的追求顯然必須另謀出路。

幾經挫折，沈從文終於在〈白魘〉的結局重新創造了豐富的想像視界，他以為現實生活雜亂無章，故而必須在現實中投注幻想，換言之，需要借助說故事的技術，方能使現實「離去了猥褻轉成神奇」。面對現實生活的庸俗與無意義，唯有創造「抽象」才有拯救的可能，因此他重新透過耳目所觸啟動聯想，「逃避到一種抽象中」(12；165)：

我耳邊有發動機在高空搏擊空氣的聲響。(12；165)

這個古怪拚合物，目前原在一萬公尺以上高空中自由活動，尋覓另外一處飛來的同樣古怪拚合物，一到發現時，三分鐘內的接觸，其中之一變成一團火焰向下飄墜。(12；165)

當高空飛機發現敵機以前，我因為這個發現，我的心，便好像被一粒子彈擊




中，從虛空倏然墮下，重新陷溺到一個更複雜人事景象中，完全失去方向了。忽然耳邊發動機聲音重濁起來，抬起頭時，便可從明亮藍空間，看見一個銀白放光點子，慢慢的變成了一個小小銀白十字架。再過不久，我坐的地方，面前朱紅茶几，茶几上那個用來寫點什麼的小本子，有一片飛機翅膀的陰影掠過，陽光消失了。面前那個種有油菜的田圃，也暫時失去了原有的嫩綠。待陽光重新照臨到紙上時，在那上面我寫了兩個字，「白魔」。(12；166)

這段引文描述的是轟炸機的戰鬥，²³而描寫時所運用的技巧，恰好如同津守陽提到的「聽覺」與「視覺」之間的徘徊，沈從文雖然屢屢強調聲音的崇高特性，但他最後總是退回視覺印象的追摹，換言之，「如何觀看」是「色魔」書寫的核心。而〈白魔〉中的觀看，正好向讀者演示了「觀看」如何「沒有距離」。

前兩段引文沈從文以聽覺切入，進而聯想戰爭的暴力與生命被摧殘的可能，從「現象」到「抽象」的鋪寫可謂層次井然。然而接下來沈從文宛如飛昇萬尺高空，親臨空中戰場，其想像的時刻——「當高空飛機發現敵機以前」——尤值得玩味，沈從文的震驚與幻想並非起於墜機，而是「發現」的那一刻——暴力發生的前一刻，亦是死亡前的最後時刻，那時「現象」與「抽象」皆變了調，沈從文因此「完全失去方向了」。對此刻的沈從文而言，戰爭的暴力與墜機的預感早就已經摧毀了「現象」與「抽象」的辯證可能，而在徬徨失據之餘，他才創造了一個融合空中墜機與庭院中的自己的共時性瞬間。²⁴這段刻畫共時性瞬間的感官摹寫，同樣是從聽覺轉

²³ 日本在中日戰爭期間使用的大規模空中轟炸在 1930 年代是新穎的戰術（一戰時期飛機大多還是用於偵查），相關討論可參考方德萬著，何啟仁譯：《戰火中國 1937-1952》（新北市：聯經，2020 年 11 月），頁 143-150。

²⁴ 延續上一節「沈先生」與「小香」的在文章中的身影交疊來看，「瘋狂」在沈從文的生命史與各種寫作中其實都有跡可循。事實上在沈從文 1940 年代的寫作中，有不少陳述自己如何「發瘋」的文字（例如 1941 年出版的《燭虛》，其中〈生命〉一篇表達得最為清楚），這些「發瘋」或許可以視為他幽微的「預告」。由此延伸，本文以「色魔」的系列寫作探討沈從文 1949 年的發瘋與自殺，原因也在於此，因為「發瘋」顯然不只是精神崩潰當下的事件而已——前因實有待開發，更何況沈從文自己也曾多方隱晦暗示。回到〈白魔〉的敘述來看，沈從文在暴力發生前就「完全失去方向了」一事，就變成一個耐人尋味的陳述，或許他是藉由戰爭暴力所催生的混亂，來「預告」自己「發瘋」的危機？然而我們換個角度來想，「發瘋」的危機其實一直都在，我們要關注的不只是爆發的時刻，而是「發瘋」的全幅景觀。沈從文特意挪動時間點，敘述「當高空飛機發現敵機以前」（那




往視覺：墜機從「銀白放光點子」變成「小小銀白十字架」——目中景物離觀看者越來越近，因而從模糊的點（點子），變為有清楚外型的物件（十字架）。這其實是在描繪墜機在眼中的變化過程，只是沈從文巧妙地運用感官摹寫技巧，「縮短」了觀看者與被觀看之物的距離，接著兩者就疊映於同一幅畫面之中。最後「一片飛機翅膀」的陰影出現，剛好就掠過沈從文身前茶几上的小本子，並且遮蓋住他身處的田圃，沈從文寫道這就是「白魘」——銀白的視覺印象（墜機所代表的戰爭危機）如何吞噬了人們的日常與想像（「小本子」所隱喻的作家的志業）。然而危機就是轉機，刻畫「白魘」的摹寫技術亦開啟了另一種「沒有距離的觀看」，因為綜觀整段敘述，「一片飛機翅膀」可謂戰爭暴力的殘餘之物，它來自幾乎不可見的想像視域（萬尺高空之上），沈從文一步步揣摩擬想，描述它如何變成戰爭的殘餘之物，並且將它從想像視域裡引入自己的眼光之中。最終他與這個殘餘之物並存，融合於陰影底下。由此觀之，這整個過程就是一個「觀看的距離」逐漸縮短的過程，而所謂的「白魘」就是一則關於感官作用（特別是眼睛）的故事。它鋪展了沈從文如何想、如何看的過程，以及那個「銀白點子」（被觀看之物）如何與「我」（觀看者）融合（物我混融）的可能。緣此，我們終於看到沈從文翻開了「色魘」書寫（「現象」與「抽象」的辯證）的底牌，就是感官的作用與流動的印象如何結合的問題。

第四節、從〈黑魘〉到〈青色魘〉：「眼睛」的危機與救贖

通過上文的討論，可以發覺在〈綠魘〉和〈白魘〉中，沈從文如何運用感官摹寫的方法，探求「現象」與「抽象」的意義，然而摹寫技術的改造終究沒有完成，流動的印象也總是無法凝固，觀察的「距離」因而愈顯弔詭。總而言之，沈從文對

其實是作家想像的場面），或許正暗示了整合其生命史中「發瘋」線索的方法。上述重新詮釋「預告」的結構，並從「在……以前」推向「已然發生」的思考參考阿甘本（Giorgio Agamben, 1942-）對班雅明的詮釋，阿甘本引申卡夫卡小說中已經打開的門，解釋班雅明的彌賽亞時刻。簡單來說，我們並不是要打開某扇門，使某些事物顯現、發生，而是門一直都敞開著——意義已然呈現於此間。彌賽亞的降臨亦是如此，不是時機未到，「祂」其實早已降臨，所以我們要做的不是等待審判日到來，而是校準世俗與天啓的時差。詳細論述可參考阿甘本著，麥永雄譯：〈彌賽亞與主權者：瓦爾特·班雅明的法律問題〉，汪民安主編：《生產》第二輯（桂林：廣西師範大學出版社，2005年4月），頁253-269。



於「現象」與「抽象」的思索，既充滿了新變的可能，也帶有迷失的風險。他鑽牛角尖地與自我對話，試圖探究「抽象」的本質，終於觸及「現象」如何生成的根本問題——即「認識」究竟如何可能？簡單來說，聲色的呈顯必然緣於感官的運作，耳目的感官功能與外物的接觸才是問題的核心，而這也是沈從文試探摹寫技術的終極關隘。緣此，沈從文寫下了〈黑魘〉與〈青色魘〉兩篇文章，其中的一則「眼睛的故事」貫穿兩篇，不只再次重述了聲色想像的意義，也推高了其中的意涵，面對昏亂的世道，沈從文試圖以「眼睛」為喻，探問拯救的可能。

承接〈白魘〉的結尾，〈黑魘〉的敘事同樣從昆明市的空襲切入。沈從文遠離都市避居鄉下，持續思索著社會動盪的緣由與改造民族的理想，終而至於抽象的境界。在〈黑魘〉中沈從文以海洋與船舶為喻：海面波濤洶湧有如迷亂無方向的現實社會，裝載著「理想」的船舶正漫無目的地漂流，隨時可能被狂浪打碎。然而沈從文有意於此寄託情懷，擬想救贖之法，因此緊接在後的就是一段充滿啟示意義的文字：

試由海面向上望，忽然發現藍穹中一把細碎星子，閃爍著細碎光明。從冷靜星光中，我看出一種永恆，一點力量，一點意志。詩人或哲人為這個啟示，反映於純潔心靈中即成為一切崇高理想。過去詩人受牽引迷惑，對遠景凝眸過久，失去條理如何即成為瘋狂，得到平衡如何即成為法則：簡單法則與多數人心會和時如何產生宗教，由迷惑，瘋狂，到個人平衡過程中，又如何產生藝術。一切真實偉大藝術，都無不可見出這個發展過程和終結目的。(12；172)

沈從文推展了自己幻想的抽象境界，從船舶與海洋的隱喻一路擴展，來到海面上的星空——超脫水平線下的一切事物，進入了「永恆」的啟示。值得注意的是，文中描述的崇高理想，除了是為了超越凡俗，也是為了從「瘋狂」中解脫，畢竟〈綠魘〉

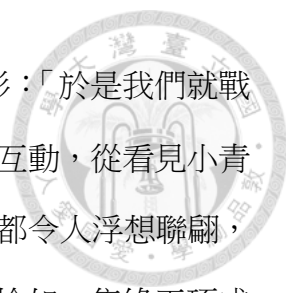


中早有提示，能深刻感覺現象，推及抽象的「詩人」雖然得天獨厚，然而他們終將面臨感官的耗損與沉溺於想像的風險，由此觀之，沈從文對俗世的拯救企圖，其實也對應了自己鄰近瘋狂的危機。

而當沈從文在抽象境界中徘徊，虎虎²⁵一句話將他喚回現實：「爸爸，爸爸，快回來，不要走得太遠，大家提水去！」（12；173）「提水」是戰爭底下的日常，虎虎的叫喚作為文章的重要轉折，無疑具有深刻的隱喻意涵，此時日常生活與沈從文的抽象思辨隱然有種拮抗的意味——所謂的「不要走得太遠」，可以視為家人提醒自己沉溺於「抽象」的風險。然而虎虎隨即又提起了自己所做的怪夢，沈從文藉機闡揚他的抽象理念，並向虎虎說道：「一切願望都神聖莊嚴，一切夢想都可能實現。」（12；177）趁此勢頭，沈從文決定向孩子們說一則「佛經上駒那羅王子的故事」（12；177）。繼〈綠魘〉中提到「傳奇故事」失去意義之後，說故事的人重新歸來，沈從文從孩子好奇的眼光出發，說了一則關於眼睛的救贖故事，最終總結：「一個人從美麗溫柔眼光中，也能得救！」（12；177）然而〈黑魘〉匆匆結束，駒那羅王子的故事只有梗概，詳細內容必須連結〈青色魘〉方能知曉。

然而〈青色魘〉文章開篇並未馬上進入「佛經上駒那羅王子的故事」，而是記述了一段家庭時光，此段記述寓意深遠，又與「佛經上駒那羅王子的故事」相關，可視為「眼睛的救贖故事」的前導。首先沈從文寫道孩子們在雨天的庭院裡玩水，草地上積水如湖，他們便拿出各種器皿充當船隻，想像海面洶湧與船舶航海的情景，玩得不亦樂乎。不久之後，「船舶」沉入海底，沈從文引用孩子的說法：「實物全沉入海底」（12；179），充滿隱喻意味——現實沉沒，即有了進入抽象境界的可能。整段敘述最令人在意的是，「船舶」翻覆以後，虎虎伸手到積水中搜索「實物」，卻意外抓到了一隻小青蛙，小青蛙顏色翠綠可喜，兄弟兩人便爭吵起來。兩人的爭奪饒富意味，沈從文特意藉此延伸到「眼睛」的聯想上。首先是虎虎來告狀：「再過不久，我（筆者案：沈從文）面前就有了一雙大眼睛，黑絨絨的長睫毛下釀了一

²⁵ 應是指沈從文的次子沈虎雛。



汪熱淚，來申訴委屈了。」(12；180) 接下來是兄弟爭吵的情形：「於是我們就戰爭了。他故意澆水到我眼睛裡（……）」(12；180)。兄弟兩人的互動，從看見小青蛙（發現珍寶），到搶奪的過程（發動「戰爭」），「眼睛」的意義都令人浮想聯翩，甚至是小青蛙被捉到沈從文面前時，只見「小生物停在掌中心，恰如一隻綠玉琢成的眼睛」(12；180)，這個引發「戰爭」的珍寶，恰好也是「眼睛」。

我們可以藉此推敲「現象」與「抽象」的辯證，已從感官印象與書寫技術的互動，轉向感官與現象合成的根本意義為何。關鍵的問題就在於：那雙「眼睛」究竟代表了什麼？若將虎虎與大哥遊玩爭吵的情形，結合沈從文的詮釋來看，實可視之為一則寓言故事。首先「眼睛」促成了慾望的生成（看見小青蛙），這是感官與外在實物的遇合。接著為了爭奪珍寶便爆發了「戰爭」，而在「戰爭」中受到侵犯的依舊是「眼睛」（大哥澆水到虎虎眼中）。綜合來看，「眼睛」這個感官時有自反的效果，它既是觸發慾望的根源，也是最終承受損傷的物件，沈從文再次提示了感官所帶來的風險——在這個迴環的故事結構當中，「眼睛」既是起點也是終點。然而細究故事，「眼睛」的意義其實不只如此，因為在發現與爭奪之間，那個與感官遇合，觸發慾望的小青蛙，其實也如同綠玉琢成（象徵其珍貴性）的「眼睛」——只是它是一種由想像力形塑而成的「眼睛」。筆者以為沈從文於此點出了超越迴環結構的可能，雖然身處亂世之中，「眼睛」同時是生命經驗損耗的因與果，然而他藉此發想，重新訴說一種特殊的「眼睛」，以拯救上述的損耗。緣此，延續〈黑魔〉中駒那羅王子²⁶的線索，故事於焉展開。

駒那羅王子的故事發生在玉石琉璃堆砌而成的阿育王城。阿育王是一位賢明的君主，然而年近半百仍舊無子，因此便同皇后向神許願。回宮數月後皇后果然生下一男孩，相貌美滿，尤其是雙眼「俊美有神」(12；183)。駒那羅王子長大以後，無論相貌、品格皆無比出眾，而那雙俊美的眼睛，更令全國女子為之瘋狂：「國中

²⁶ 「駒那羅王子」的故事出自佛典《法苑珠林》，詳細的改編情形可參考許君毅：〈《青色魔》：沈從文40年代對佛經故事的重說〉，《吉首大學學報（社會科學版）》第31卷第1期（2010年1月），頁44-49。而對於《七色魔》中故事的「變形」更完整的論述，可以參考許君毅：《「故事」的變形和艱難重構——《七色魔》文集研究》，福建師範大學碩士論文，2009年。

所有年青美麗女孩子因為普遍對於這雙眼睛發生了愛情，多遲延了她們的婚姻」（12；184）。此時宮中有一號稱「真金夫人」的新進妃子，她也「愛上了駒那羅那雙眼睛」（12；185）。然而駒那羅王子對她並無愛意，真金夫人「由愛生妒，由妒生恨」（12；185），趁著駒那羅王子外出求學時，用計假造阿育王的命令，派人剷取駒那羅王子的眼珠，並吞入腹中。最後事件真相大白，阿育王用國內女子的「純潔眼淚」（12；189）清洗駒那羅王子的雙眼，駒那羅王子竟然因此而重見光明。

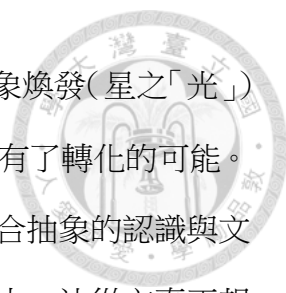
對照虎虎與大哥爭奪「綠玉琢成的眼睛」來看，駒那羅王子故事的概念其實與之十分相似，兩者都環繞著美麗的「眼睛」，只是駒那羅王子的故事更加複雜而華麗，沈從文花了更多心力雕飾摹寫，設計情節。沈從文藉由故事暗示，現實中引發慾望、激起傷害的「眼睛」，必須經過轉化方有永恆的價值。其實早在駒那羅王子出生時，神廟卜筮就為阿育王說了一個「『眼無常相』法」：

凡美好的都不容易長遠存在，具體的且比抽象的還更脆弱。美麗的笑容和動人的歌聲，反不如星光虹影持久，這兩者又不如某種觀念信仰持久。英雄的武功和美人的明艷，欲長遠存在，必與詩和宗教情感結合，方有希望。（12；183）²⁷

這段敘述簡直是沈從文於 1940 年代的思想自白。所謂的「具體」與「抽象」、「星光虹影」、詩與宗教等等，皆是他思索「美」與「神」²⁸時常用的重要詞彙。從〈青色魔〉的故事寓意來看，「具體的」眼睛是「無常相」的，笑容與歌聲這些日常中

²⁷ 「『眼無常相』法」提到「凡美好的都不容易長遠存在」，很容易讓人想起《長河》中夭夭與老水手滿滿的對話。在《長河》結尾，儘管保安隊對地方的蠻橫行為可謂侵門踏戶，夭夭依舊認為「好看的都應該長遠存在」（10；169），地方上美好的人情風俗應當長存，不過滿滿卻有不同看法，他認為「好看的總不會持久，好碗容易打破，好花容易凍死，——好人不會長壽，惡漢活千年，天下事難說！」（10；169）雖然夭夭與滿滿的意見是針對地方秩序而論，然而我們可以據此延伸，地方的好壞發展隨世浮沉，美好的事物確實難以長存，因此沈從文更加想要把握美好的「印象」，以文字形式保留，化抽象為具體，使其長久流注於歷史長河之中。由此觀之，不管是「『眼無常相』法」，還是夭夭與滿滿的爭辯，都可以看成論述「抽象的抒情」的前導。

²⁸ 最明顯的案例即是收錄於 1943 年重慶國民圖書出版社出版的《雲南看雲集》中的〈美與愛〉（17；359-362）。



耳目可見可聞的種種，也非永恆之物；反而是「星光虹影」——物象煥發（星之「光」）或是返照（虹之「影」）的感官效果，因為脫離了物象自身，因而有了轉化的可能。而真正能長久泳渡時間之流的，其實是「觀念信仰」，並且要結合抽象的認識與文字形式（「宗教情感」與「詩」）。由此觀之，儘管日常裡聲色迷人，沈從文真正想追求的是物象與感官遇合之外的可能性，而這也是「藝術家與詩人」最終的懷抱。所以駒那羅王子天生的美目必須經過考驗，方能成為永恆；不然那雙過度美好的眼睛，將會是引人陷溺於欲望的無盡深淵。故事裡也有對感官的昇華與眼睛的救贖有所刻畫：當駒那羅王子被剝下雙眼之後，便向人民說：

美不常住，物有成毀，失別五色，即得清淨；得喪之際，因明本性。破甑不顧，事達人情，拭去熱淚，各營本生！（12；186-187）

這段類似偈語的宣言，與「『眼無常相』法」有異曲同工之妙：世間之美都不是永恆的，揮棄「五色」才能從此解脫。表面上看起來是佛家理論，實際上沈從文是化用佛家說法自鑄新意，眾所皆知 1940 年代沈從文對「美」有深刻的體認與執著，只是印象流動，文字幾乎無法捕捉，²⁹他的多方嘗試，是希望能替「美」找到抽象的根源，並據此重建「神」的現代意義。

〈青色魘〉中駒那羅王子的故事可謂結局美滿，王子重見光明——「眼睛」確實「重生」了。總結來看，沈從文企圖用「說故事」來拯救俗世中的耳目聲色，並在現象之外開發抽象的美感啟發，然而就在故事完結，傳奇結束之後，沈從文重新面對日常生活，卻發現了更多的難題：

²⁹ 沈從文的〈虹橋〉（1946）即表達了美的印象如何動人，以及如何轉譯為教育啟發的可能。可參考彭小妍的研究，見氏著：〈朱謙之與袁家驊的「唯情論——直覺與理智」〉，《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》，頁 252-253。



跟前一片黑，天已垂暮，天末有一片紫雲在燃燒。一切都近於象徵。情感原出於一種生命的象徵，離奇處是它在人生偶然中的結合，以及結合後發展而成的完整形式。它的存在實無固定性，亦少再現性，然而若附於一個抽象名詞上去求實證時，「信仰」，卻有它永遠的意義。(12；190)

而當前個人過多的，卻是企圖用抽象重鑄抽象，那種無結果的冒險。社會過多的，卻是企圖由事實重造事實，那種無情感的世故。情感凝固，冤毒纏繞，以及由之而生的切齒憎恨與相互仇殺。

有一點想像的紫火在燃燒中，在有信仰的生命裡繼續燃燒中；在我生命裡也在許多人生命裡，我明白，我知道。但是待毀滅的是什麼？是個人不純粹的愛和恨，還是多數的愚蠢和困惑？我問你讀者。(12；190)

從上述引文來看，沈從文說完故事之後，現實社會的問題似乎變得更加複雜？沈從文弔詭地削弱了「眼睛的故事」所啟發的救贖可能，並在「抽象」與「事實」的辯證之外，發掘了關於「個人」與「社會」的難題。

眼前的紫火是日暮的譬喻，也是情感的象徵，它暗示了某件事物即將消逝。而即將消逝的究竟是什麼？從結尾來看，答案游移於「個人」與「多數」之間。沈從文在此提出人我的對立著實耐人尋味，作為一個 1940 年代時已經有盛名的作家而言，他似乎感覺到自己的寫作實驗並不被他人理解？這樣的焦慮從《看虹摘星錄》一路延伸到《七色魘》，於 1949 年時達到高峰。而最終對沈從文而言，「色」與「魘」的省思並不只是以審美的「抽象」救濟庸俗的「現象」，也是一種對危險的預視——沈從文發現自己已逐漸與「多數」分裂。更嚴重的是，最終在新中國風光崛起，作家內心卻晦暗不明的 1949 年時，連親近的伴侶、師友以及學生，都無法理解他的用心。³⁰回到〈青色魘〉的結尾來看，他像是一個憂鬱的先知，從種種現

³⁰ 從沈從文 1949 年的書信可以明顯看出他的孤絕之感：「金隄、曾祺、王遜都完全如女性，不能商量大事，要他設法也不肯。一點不明白我是分分明明檢討一切的結論。我沒有前提，只是希望有個

象得知危機終將到來，卻終究束手無策，只有先於「多數」人陷入危機——「眼睛的救贖」在想像中的日暮紫火裡燃燒。



第五節、直視「神」的契機：〈水雲〉中的抽象之美與現代危機

藉由上述關於「色」與「魔」的討論，重看沈從文同樣計畫收於《七色魔》中，卻不以「__魔」命名的〈水雲〉，可一窺沈從文編輯此集的深刻用心。〈水雲〉中充滿了大量的自我對話，對立的兩者是敘事者「我」與生命中的「偶然」，沈從文試圖藉著回看自己的創作史，探索個人生命史的意義，整體而觀，可以視為《七色魔》的提綱挈領之作。〈水雲〉從內容上來看，總述了個人與社會的困境，並且再次鋪陳了「抽象」的意義；而就形式而言，文章分為六節，篇幅甚長，以下依序論之。

第一節主要奠立了「我」與「偶然」的對話立場，前者代表有計畫且深具理性的作者，後者則代表無固定形式的情感與抽象的「神」。沈從文試圖超脫社會的壓抑，在情感中追求「絕對的皈依」（12；94），並且「從皈依中見到神」（12；94），感官印象、「偶然」情感與「神」的複雜交織，可以視為作家對〈水雲〉主軸的定調。到了第二節，沈從文向讀者揭露了這個重新認識「神」的方法，其實就是對於「現象」與「抽象」的省思。他提到自己創作《八駿圖》時，借用寓居青島時所見到的人事來寫小說，卻被認為是在「譏諷」（12；101）當事人，此時沈從文重新申明自己的用心：

（筆者案：彼時與沈從文同住於青島的幾位學者）完全不想到我寫它的用意，

只是在組織一個夢境，至於用來表現「人」在各種限制下所現出的性心理錯

不太難堪的結尾。沒有人肯明白，都支吾過去。完全在孤立中。孤立而絕望，我本不具有生存的幻覺。我應當那麼休息了！」（19；10-11）其寫作背景與詳細經過可參考張新穎：《沈從文的後半生》，頁 25-31。



綜情感，我從中抽出式樣不同的幾種人，用言語、行為、聯想、比喻以及其他方式來描寫他。（12；101-102）

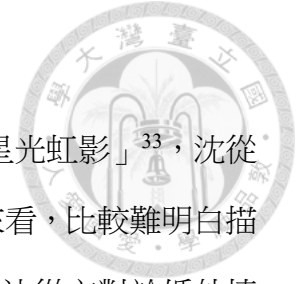
這段寫作方法的描述，重點在於「組織一個夢境」，沈從文自認為是從現象中「抽出」某些抽象意義，創造出游離於事實的作品。擴言之，沈從文強調自己並非以「譏諷」為文，就有了特殊的底蘊，因為倘若寫作以「譏諷」為目的，那作品的意義勢必指向現實某人事物。然而沈從文以為小說的寫作，是屬於另一層次的創造，他刻意做此分梳，是了鋪陳「抽象」的重要性，因為若要求作家筆下的一事一物都必須對應現實，文學便可能流於反映世間的庸俗與混亂而已，無法彰顯情感的流動與印象的複雜性。³¹但此說也暴露了探索抽象的風險，作家雖然是從現象、事實出發，但終點往往只是個人的幻想與囁語，容易乖離於人群。³²但無論如何，沈從文此時認為透過創作所追求的「神」，是處於「抽象」之中的，所以皈依者若想見到祂，就必須撥開現實的聲色迷帳。

〈水雲〉的第三節是重要的轉折，沈從文用一段美好而迷離的回憶，進一步闡釋了故事的「抽象原則」，其文字婉轉之間，蘊含了對於感官聲色的難忘印象。這一節描寫了沈從文曾經在北京豪宅中的遇見的女人——他稱之為「偶然」，這位「偶然」風采絕倫：

偶然給我一個幽雅而脆弱的印象：一張白白的小臉，一堆黑而光柔的頭髮，一點陌生羞怯的笑。當髮後的壓髮翠花跌落到猩紅地毯上，躬身下去尋找時，從淨白肩頸間與脆弱腰肢作成的曲度上，我彷彿看到一條素色的虹霓。虹霓失去了彩色，究竟還有什麼，我並不知道。（12；106）

³¹ 王德威亦曾指出，寫實主義雖然是五四文學的重要基礎，但沈從文的「寫實」向來並不單純。詳細論述可參考王德威：《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》，頁 40-46。

³² 〈水雲〉：「這似乎太空虛了點，正像一個人在抽象中游泳，這樣游來游去，自然不會到達那個理想或事實邊際的。如果是海水，還可推測得出本身浮沈和位置。如今只是抽象，一切都超越感覺常識以上。因此我不免有點恐怖起來。」（12；104）由此觀之，沈從文正徬徨於「現象」與「抽象」之間。



此處的「虹霓」，讓人聯想到沈從文描述抽象之美時常用的「星光虹影」³³，沈從文似乎是想藉由女子體貌之美，探求抽象之美。單從〈水雲〉來看，比較難明白描寫女子體態之美的意義，如果參考解志熙的論述，可以將之視為沈從文對於婚外情的另類書寫。³⁴但此處要特別指出的是，引文中細膩的體態摹寫，固然可以視為聲色幻想的描述，然而其意義當不止於此，因為從《看虹摘星錄》到《七色魘》，「凝視艷麗」既帶有沉溺於愛欲想像的風險，亦有追求抽象之美的企圖。


來到〈水雲〉第四節，沈從文又提到了第二個「偶然」和第三個「偶然」，兩人都被寫進小說中。比較重要的是第三個「偶然」，文章中明確指出與《看虹錄》的寫作有關，並特意論述其意義：

因此我在極其謹慎情形中，為除去了這些人為的技巧，看出自然所給予一個年青肉體完美處和精細處。最奇異的是這裡並沒有情慾，竟可說毫無情慾，只有藝術。我所處的地位，完全是一個藝術鑒賞家的地位。我理會的只是一種生命的形式，以及一種自然道德的形式，沒有衝突，超越得失，我從一個人的肉體上認識了神。且即此為止，除了在《看虹錄》一個短短故事上作小小敘述，我並不曾用任何其它方式破壞這種神的印象。（12；117）

對於肉體之美如何抽象化，進而引導出「神」，沈從文寫得何其莊嚴，不只沒有情慾，甚至已經達到了「自然道德」的境界，「神」的秩序隱然於此降臨。相對於 1930 年代，沈從文試圖從「湘西」的水土應證「神」的秩序如何是現代性的理想境界，此時「神」的秩序已轉化為耳目聲色之「後」的抽象概念，而最耐人尋味的是，在「色」與「魘」的互動之中，沈從文委婉地指出，能引領人通往抽象之美的極致之

³³ 可參考上文對〈青色魘〉的分析。

³⁴ 詳細論述可參考解志熙：〈「抽象的抒情」之底色和「最後的浪漫」之背後：沈從文四十年代「新愛欲傳奇」的「詩與真」〉、〈「餘響」費猜詳：關於沈從文四十年代的瘋與死〉，《欲望的文學風旗——沈從文與張愛玲文學行為考論》，頁 95-167。



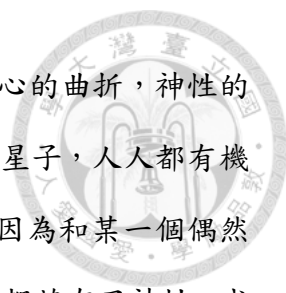
「色」，即是「女色」。此處無意指責作家在替自己的婚外情開脫，因而虛情假意造作言論，相反地，筆者以為沈從文其實是真心過了頭。所謂的「我從一個人的肉體上認識了神」，暗示了他極力從聲色之中尋找拯救的可能性，並試圖超越之，他以為抽象之美近在眼前，殊不知「凝視艷麗」總不免有耽溺的風險，肉身色相的啟示總有其兩面性。「色相」的啟示所蘊含的兩面性，上文對於《看虹錄》的討論，已經說明了「遮蓋」與「象徵」合成的弔詭啟示，接下來我們又可以在〈水雲〉中發現沈從文的另一次展演。

沈從文接著頌揚肉身的抽象之美是如何神聖，「她」在傳奇故事中的意義，遠超耳目之所得——不只超越了視覺（文字），更超越了聽覺（音樂）：

唯其如此，這個傳奇也莊嚴到使我無從用普通文字來敘述。唯一可重現人我這種崇高美麗情感，應當是第一等音樂。但是這之間一個輕微的嘆息，一種目光瑩然如濕的凝注，一點混合愛與怨的謙退，或感謝與皈依的輕微接近，一點象徵道德極致的白，一種表示驚訝傾倒的呆，音樂到此亦不免完全失去了意義。（12；117）

引文中「一點象徵道德極致的白」與《看虹錄》中美人膚白和天地雪白混融的抽象境界可以並觀。緣此，「色魔」書寫與「新愛欲傳奇」可以聯結到同一幅思想視野當中，兩者共同體現了沈從文 1940 年代對於感官摹寫、抽象思索與愛欲的幽微辯證。從另一個面向來看，在沈從文的「色魔」書寫中，不管是感官摹寫或是抽象之美的問題，其實都可視為「神」的秩序的創造與延伸，他的「美」學問題既是個人思索，也是社會問題，都屬於「道德」體系的一個環節。

文章的第五、六節可以合併來看，沈從文把第三、四節中迷人的「女色」與抽象之美擴大到萬物之中：



失去了「我」後卻認識了「人」，體會到「神」，以及人心的曲折，神性的單純。牆壁上一方黃色陽光，庭院裡一點草，藍天中一粒星子，人人都有機會看見的事事物物，多用平常感情去接近它，對於我，卻因為和某一個偶然某一時的生命同時嵌入我印象中，它們的光輝和色澤，就都若有了神性，成為一種神跡了。不僅這些與偶然同時浸入我生命中的東西，各有其神性，即對於一切自然景物的樸素，到我單獨默會它們本身的存在和宇宙彼此生命微妙關係時，也無一不感覺到生命的莊嚴。（12；120）

由此更可見出沈從文對於凝視艷麗、觀察聲色的強大信仰，也替作家如何「真心過了頭」下了最好的註腳。從「女色」擴及萬物抽象之美的推導，提示了當初「偶然」為何能以其美好肉體，提供沈從文直面「神」的極端觀視經驗，此時沈從文推而廣之，想要藉此直面萬物的秩序。不過詭異的地方在於，他輕易放過了對於情慾與身體的討論，面對「女色」直接上溯抽象之美，而不細思聲色與慾望本有千絲萬縷的關聯。總而言之，沈從文不只從端詳「女色」出發，轉向對於萬物的觀察，更自覺同理可證，一切「各有其神性」，最終建立「泛神」的另一個種詮釋。沈從文的「泛神」理論或許推展得太快了，他急於替業已衰落的「神」找回現代的意義，這種迫切的感覺或與戰爭帶來的毀滅有關，破碎的經驗需要重新整合，「寫實」的技術必須重新鍛造——正如《七色魘》中的種種嘗試。

最後，從第六節中的一段宣示，可以看出他的信心與狂熱：

我還得在「神」之解體的時代，重新給神作一種讚頌。在充滿古典莊嚴的詩歌失去價值和意義時，來謹謹慎慎寫最後一首抒情詩。（12；128）

在沈從文眼中，「神」與「抒情詩」都有再現的必要，而促成其再現的方法就是重新錘鍊耳目聲色的摹寫技術。然而他追求「神」與「抒情詩」的歷程，與文章標題



「色魔」一樣弔詭，由現象的思辨出發，所得的卻往往是生活中的惡夢。〈水雲〉

的結尾最終停留在朦朧之中：

一切都沉默了，遠處有風吹掠樹枝聲音輕而柔，彷彿有所詢問：「××，你寫的可是真事情？」

我答非所問：「美不能在風光中靜止。」（12；132）

沈從文以長篇散文鋪陳，用盡心力打造「泛神」理論，最終還是繞回「偶然」最初的提問：事情究竟真不真？換言之，游離於事實，乃至於超越現象的可能性究竟如何可能？沈從文沒有直接回應，而是轉了一個彎去稱頌抽象之美的永恆。他終究閃避了辯證「現象」與「抽象」的核心問題——脫離現實之後，「色相」所帶來的是啟示？還是誘惑？

第六節、〈赤魔〉：最後的傳奇的序幕

以上幾節聚焦於「現象」與「抽象」的辯證，討論了《七色魔》中的五篇文章：〈綠魔〉、〈白魔〉、〈黑魔〉、〈青色魔〉、〈水雲〉。綜上所述，沈從文從 1930 年代末走向 1940 年代所遇到的難題，即緣於耳目聲色（感官的種種可能性）與抽象之美（庸俗人事與戰亂時局的救贖）的互動。最終沈從文試圖讓自己「溶入」故事，經營一種沒有距離的觀看與物我混融的幻境（作家的「泛神」新解），試圖藉此重造「神」的現代意義。接下來將焦點轉向《七色魔》中的另外兩篇文章：〈橙魔〉與〈赤魔〉。〈橙魔〉改寫自本文第一章已經討論過的《鳳子》的第十章〈神之再現〉，³⁵如前文所述，〈橙魔〉展現了「神的秩序」在一種特殊史觀中的「再現」可能，並反思了「現代政治」與藝術、宗教的關係。本節將據此延伸，藉由細讀〈赤魔〉與其相關篇章（〈雪晴〉、〈巧秀和冬生〉、〈傳奇不奇〉），探究沈從文究竟想透過「神

³⁵ 詳細寫作、發表過程可參考附錄。



的再現」書寫什麼樣的歷史狀態？這正是沈從文在〈赤魘〉與其相關篇章中的重要話題：在「現代政治」所引發的巨變中，「神的秩序」如何通過抒情的筆法，重獲救贖的力量。

首先上述的抒情筆法基本上還是離不開感官摹寫的技术，〈赤魘〉系列文本亦不能自外於此。例如津守陽就指出，從〈赤魘〉進入〈雪晴〉的開頭，即是一個從視覺轉向聽覺的暗示；而另有論者分析〈赤魘〉相關篇章，點出喜慶的裝飾（象徵生命的延續）到最後的流血（地方上的衝突與死亡），都是「紅色」意象的不同運用（「赤魘」的聯想）。³⁶筆者則想進一步指出，在〈赤魘〉系列小說中沈從文錘鍊「說故事」與「摹寫」的技术，其實內蘊了抒情想像的救贖力量。³⁷就在〈赤魘〉、〈雪晴〉之後，〈巧秀和冬生〉中再次展現了沈從文對於感官想像的精彩呈現，而我們也得以從中發覺沈從文對於特殊歷史狀態的省思。

〈巧秀和冬生〉敘述了系列故事的前緣：巧秀的母親年輕守寡卻不甘寂寞，與黃羅寨的打虎匠生下巧秀，被人發現後，族長要求以沉潭懲處之。沈從文用平淡、精準且節制的筆調，描摹了寡婦沉潭前的場景，而當師爺向小說的敘事者「我」說完這段因緣後，「我」浮想聯翩，產生了極為深刻的印象：

我彷彿看到那隻向長潭中槳去的小船，彷彿即穩坐在那隻小船上，彷彿有人下了水，船已掉了頭。……水天平靜，什麼都完事了。一切東西都不怎麼堅牢，只有一樣東西能真實的永遠存在，即從那個小寡婦一雙明亮，溫柔，饒恕了一切帶走了愛的眼睛中看出去，所看到的那一片溫柔沉靜的黃昏暮色，以及兩個船槳攪碎水中的雲影星光。巧秀已經逃走半個月，巧秀的媽沉在溪口長潭中已十六年。

³⁶ 鄭昀：〈沈從文 1940 年代文學研究〉，國立清華大學中國語文學系碩士論文（2014 年 3 月），頁 106-108。

³⁷ 王德威也討論過這系列小說，惟王注重的是沈從文的「抒情」如何觸及寫實主義無能為力的生命莊嚴，筆者則更強調這樣的「莊嚴」，是結合沈從文的「眼睛」與「寫作技術」完成的。王的詳細論述可參考氏著：《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》，頁 335-337。

一切事情還沒有結束，只是一個起始。(10；431-432)

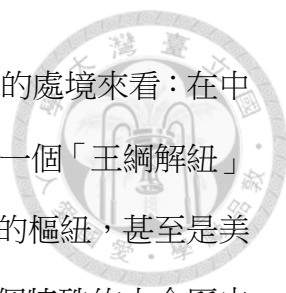


寡婦沉潭在沈從文的小說中並非獨見，³⁸然而這次他似乎已不滿於只是敘述事件始末。沈從文讓敘事者「我」在聽完故事之後，「溶入」了想象中視野——先是「彷彿看到」，接著就「彷彿即穩坐在那隻小船上」。我們由此發現小說與「色魔」書寫的關係：敘事者「我」在想像故事場景的同時，自己也就彷彿身處其中，而透過這種想像的「沒有距離的」觀看，暴露了作家最深刻的隱憂與「抽象」的寄託——即「一切東西都不怎麼堅牢」的喟嘆，與「只有一樣東西能真實的永遠存在」的希望。因此最關鍵的問題是：寡婦沉潭一事緣何象徵了「一切東西都不怎麼堅牢」？而巧秀母親的視線如何是「真實的永遠存在」，她又如何能「饒恕一切」？

首先從「一切東西都不怎麼堅牢」來看。這樣的敘述，很容易讓人聯想到馬歇爾·伯曼所詮釋的現代性體驗——「一切堅固的東西都煙消雲散了」（出自馬克思《共產黨宣言》）。簡而言之，前現代裡不證自明且統攝一切的神（宗教）已煙消雲散，存在的意義因此有待重估，馬歇爾·伯曼筆下的馬克思對現代性體驗有著異常深刻的反省，「他希望通過一種更加充分並且更加深刻的現代性來醫治現代性的創傷」。³⁹不管是馬克思或是馬歇爾·伯曼，都敏銳地察覺到「現代」的降臨帶來了無限的危機，不過，危機向來也是轉機，其中充滿了種種自反的可能性。「現代主義者」總是處在一幅「融化」的圖景當中，他們既是充滿前瞻性的行動者，也是憂鬱

³⁸ 沈從文在〈蕭蕭〉(1930)中就有提到「沉潭」的習俗，然而〈蕭蕭〉的故事與〈巧秀和冬生〉關聯較少，最有關聯的應屬《長河》。《長河》中近於總序的篇章〈人與地〉裡就有關於「沉潭」的敘述，而且描寫詞句與〈巧秀和冬生〉多有相似之處，例如「女的低頭無語，看著河中蕩蕩流水，以及被木槳攪碎水中的星光」(10；18)、「送下水的因為頭頸上懸繫了一面石磨，在水中打漩向下沉，一陣水泡子向上翻，接著是水天平靜。」(10；19)。由此觀之，「沉潭」一事應是沈從文邁向1940年代時極目觀視、揣摩想像的重要「現象」。《長河》是中日戰爭爆發，沈從文重遊湘西後完成的重要作品，作家再次凝眸於湘西水土，救贖的契機雖微弱而依舊存在，然而地方的衰頹仍是無可遏止。透過上文的描述，可知〈巧秀和冬生〉系列小說與《長河》實可置於同一脈絡中來理解，〈赤魔〉、〈雪晴〉、〈巧秀和冬生〉、〈傳奇不奇〉其實也飽含著1940年代沈從文對湘西地方，乃至於國家未來的憂鬱眼光與悠遠寄託，更有甚者，這個系列也是作家透過小說技藝，對湘西水土的投出的最後凝眸，其重要意義實與《長河》不相上下。

³⁹ 詳細論述可參考馬歇爾·伯曼著，徐大建、張輯譯：〈一切堅固的東西都煙消雲散了：馬克思、現代主義與現代化〉，《一切堅固的東西都煙消雲散了——現代性體驗》(北京：商務印書館，2003年)，頁112-166。



的先知，他們徘徊於現代性的破壞或創造的巨力當中。對照民國的處境來看：在中國「現代文學」的關鍵時刻，革命的風起雲湧深刻地說明了這是一個「王綱解紐」⁴⁰的年代，所謂的「王綱」是傳統的統治權力的基礎，道德化成的樞紐，甚至是美學的根源，然而這一切終將「煙消雲散」了。沈從文正好身處這個特殊的中介歷史狀態中，彼時他無疑也身兼了前進的行動者與憂鬱的先知兩種身份。面對民國亂局，沈從文對地方治理向來頗有微詞，因為地方裡本來可以大有所為的「神的秩序」遭到破壞，而腐化人心的「現代政治」則趁此變局粉墨登場。然而他並不是單純的復古論者，他並非訴求回返昔日的桃花源，而是希望在「神的秩序」與「現代政治」交織的「現代」裡，尋求拯救的可能。就小說而言，〈巧秀和冬生〉中的「一切東西都不怎麼堅牢」，其實也可以看成是沈從文的現代性創傷與救治的想像：沉潭的陋習所象徵的傳統秩序，受到寡婦的「自由戀愛」（現代性）衝擊，終使地方呈現出一幅「融化」的歷史圖景。

回到小說來看，寡婦的極刑緣於族長為報私仇——巧秀的媽未嫁時，族長曾想讓她做兒媳婦，卻遭到拒絕，因而懷恨在心。由此看來，寡婦只是傳統陋習底下的犧牲品，⁴¹禍本不應及於己身，卻終究得承受無妄之災。不過令人意外的是，她的犧牲卻衝擊了溪口鎮的傳統，沉潭的場景最終撼動了原本的秩序：

美麗黃昏空氣中，一切沉靜，誰也不肯下手。老族祖貌作雄強，心中實混合了恐怖與莊嚴。走過女人身邊，冷不防一下子把那小寡婦就掀下了水，輕重一失衡，自己忙向另外一邊傾坐，把小船弄得搖搖晃晃。人一下水，先是不免有一番小小掙扎，因為頸背上懸繫那面石磨相當重，隨即打著漩向下直沉。一陣子水泡向上翻，接著是水天平靜。（10；421）

⁴⁰ 借用周作人的修辭，全文可參考氏著：〈冰雪小品選序〉（1930），《看雲集》（石家莊：河北教育出版社，2001年9月），頁103-105。

⁴¹ 小說中提到族長的權威源自「讀過書，實有維持風化道德的責任。」（10；421）



死亡帶走了她個人的恥辱和恩怨，卻似乎留念給了每人一份看不見的禮物。
雖說是要女兒長大後莫記仇，可是參加的人那能忘記自己作的蠢事，幾個人
於是儼然完成了一件莊嚴重大的工作，把船掉了頭。(10；421)

沉潭示眾本是為了強化傳統秩序，如今反而動搖了傳統秩序。寡婦的犧牲催生了一種反思的能量，它源於年輕女子的情感本能，也暗示了個人自由（戀愛）的可能。尤其沈從文透過敘事者「我」的想像視野，特意點出沉潭場景的黃昏暮色、水波蕩漾，與潭中的雲影星光（前一段引文），在那如詩如畫的情景當中，對待生命的暴力並沒有達到預期的嚇阻效果，反而讓抒情的筆法具備了批判的力量，因此「一切事情還沒有結束，只是一個起始」——抒情的救贖能量正要開始發酵，而這也是那雙「饒恕了一切」的眼睛中所看到的「真實的永遠存在」。由此觀之，「一切東西都不怎麼堅牢」一句，既是對寡婦受枉的致意與人命惟微的哀悼，也隱喻著傳統秩序正在崩解的歷史狀態，「風化道德」得以進行現代轉形的契機。這是「現代主義者」沈從文身處風雅變亂之時，作為充滿前瞻性的行動者，透過抒情筆法體現救贖力量而給出的樂觀詮釋。

然而，如果說「一切東西都不怎麼堅牢」蘊含了沈從文對歷史的診斷，更暗示了傳統陋習煙消雲散的可能，那進一步來看，現代轉形的最終結果究竟如何？從後續的〈傳奇不奇〉來看，沈從文顯然有些悲觀。溪口鎮的故事尚未結束，巧秀離家之後冬生被田家兄弟劫走，居民發現田家兄弟的同夥中有一個「五哥」，他正是帶（原本收養在滿家的）巧秀私奔的吹噴唸客。早期地方上碰上這種事，只需商量好贖金，即可讓兩方毫髮無傷，眾人依舊安穩度日，然而鎮上的保安隊長正是滿家長子，再加上縣長與居民的煽風點火，⁴²滿隊長遂決定召集壯丁上山剿匪。緣此，流

⁴² 小說中的描述是：「田家人這種行為近於不認滿家的賬才如此。若私和，照規矩必這方面派人出面去接洽，商量個數目，滿家出筆錢方能把人貨贖出。這事情已有點丟面子。事情破例不得，一讓步示弱，就保不定有第二回故事。並且一伙中還有個拐巧秀逃走的中寨人，拐了人家黃花女，還敢露面欺人，更近於把唾沫向人臉上吐。」(10；438) 巧秀逃跑讓整件事變得更加複雜，不再只是簡單的土匪劫人，對照當年巧秀他媽勇於追求自己的情感，歷史彷彿不斷循環。年輕女子的情感雖能動搖地方陳腐的秩序，卻終究難有美好的結局，於此我們也可以感受到沈從文面對地方的矛盾—



血傷亡自然不在話下，更慘的是冤冤相報何時了，地方上的平穩也從此煙消雲散。

小說的結局寓意深遠：


滿家莊子在新年裡，村子中有人牽羊擔酒送匾，把大門原有那塊「樂善好施」移入二門，新換上的是「安良除暴」。(10；453)

從「樂善好施」到「安良除暴」，可視為沈從文對「現代政治」的反省。小說中田家兄弟和滿大隊長僵持不下，縣長又下令「限旬日攻克」(10；443)，最終造成無數人命傷亡，原本可以協商了結的事，在縣長性急喜功的影響下，人民之間的默契從此不復存在。而滿家的「樂善好施」原是基於對鎮上居民的照顧，然而此次行動以後，滿大隊長拋棄了昔日的信仰，帶著新式武器掃蕩土匪，在縣長眼裡是一件大功，然而地方上的和諧卻從此走向崩解。沈從文對「現代政治」的憂患之感在此表露無遺：地方需要現代化，然而在通往現代的過程中，傷亡卻不斷增加，統治的關係逐漸蒙上暴力的陰影。事實上《從文自傳》中關於辛亥革命的寫作，對此早有鋪陳：砍頭何其稀鬆平常，死亡與流血遂成為現代政治的終極象徵。⁴³行文至此，我們終於可以理解所謂「一切東西都不怎麼堅牢」，不只暗示了傳統陋習受到衝擊，也暗示了走向現代的顛簸路程。於此，我們看到「現代主義者」沈從文作為憂鬱的先知的悲觀預言。

而在這個混亂的歷史中介狀態中，沈從文再一次為讀者演示了「色魔」的啟發：在描寫寡婦沉潭的那段文字裡，我們不只看到了「一切東西都不怎麼堅牢」的憂慮，更重要的是寡婦死前的「凝眸」，成為了「真實的永遠存在」。沈從文此時描摹情景的抒情手筆，不可簡單視為情景交融的創作方法，因為他特別向讀者強調，這是「從那個小寡婦（……）的眼睛中看出去」，而非單純的背景鋪陳。如何由「凝眸」

——總是破而無立，最終呈現為歷史空洞的反覆。

⁴³ 沈從文的〈新與舊〉(1935)亦描寫了類似的問題，清朝覆亡民國建立，然而砍頭的暴力卻從未遠離。




引出「抽象」的美的印象，讓人想起上一節〈青色魘〉中的「眼無常相法」，「眼睛」必須經過轉化方能得到永恆的價值。對照沉潭前的寡婦，她饒恕了溪口鎮上無數圍觀這場極刑的人，因此在暴力發生的前一刻，那雙溫柔的眼睛得以超越「眼無常相法」，轉化成救贖的契機。

然而追根究柢，所謂「寡婦的眼睛」其實是敘事者的創造，事實上敘事者當時根本不在現場——他是聽來的。沈從文於此暴露了「色魘」書寫最弔詭的地方，他試圖昇華感官以穿透「現象」，然而在他多方實驗之後，結果反而像是以「抽象」替換「現象」。換言之，感官是否成功昇華變成了最尷尬的問題，沈從文對於抽象的寫作固然可以圓實美好，然而通往抽象境界的路徑卻陰翳不明。回到小說來看，這也對應了〈巧秀和冬生〉中寡婦沉潭（抒情的救贖）與〈傳奇不奇〉結尾滿家掛上「安良除暴」匾額（現代性的暴力治理）之間的張力，沈從文在描述完「寡婦的眼睛」之後，明示了「一切故事還沒有完結」，然而接下來故事卻沒有好的結果？這不禁讓人懷疑，救贖的力量竟然如此微弱？事實上敘事者聽完故事後所體驗到的救贖，其實只及於他自身，鎮上居民彷彿已不再在意此事。弔詭的是，鎮上居民當時應該是親臨現場的，可是他們的體認卻比不上只是聽到故事的敘事者，現象與抽象之間的弔詭於此展露無遺——獲得經驗雖然必得經由耳目感官，然而耳目親見並不能保證什麼，親臨現場的體驗還不如想像的經驗。或許關鍵就在於缺乏對「故事」的體認與想像力，⁴⁴最終導致「傳奇不奇」的結果。沈從文在此寄寓他的無可奈何：地方上其實存在著救贖的契機，可是大多數人無法辨識出救贖為何物，最後不只耳目親見無法保證任何體會，傳奇故事也失去影響人心的力量。

第七節、小結：「凝眸」之中的「色」與「魘」

《七色魘》以及〈赤魘〉後續篇章的寫作與發表多於 1942 年以後，時間上大概承接於《看虹摘星錄》之後，兩相對照，可以發覺其中相近的寫作企圖與「抽象」

⁴⁴ 小說標題「傳奇不奇」正好回應了〈綠魘〉中傳奇故事失去意義的問題。



思考。⁴⁵津守陽從感官摹寫切入，強調沈從文的「凝眸」異常重要，因為那是辯證「現象」與「抽象」起點，而感官經驗、審美印象如何以文字乃至其他藝術形式「保存」，更是作家苦心思索的議題。然而筆者以為《七色魘》所展現的企圖，不只是以新形式「保存」美的印象，而是以新形式「昇華」美的印象，所以縱使《七色魘》中的「我」逐漸變為穩定的外在「觀察者」，有時卻有「泯除距離」的衝動，閃現於「我」與「瘋子小香」的疊映、「縮短」距離的「白魘」視界、想像的寡婦溫柔目光裡……緣此，沈從文 1940 年代的抒情境界與抽象審美有了全新的風景。

而關於沈從文 1940 年代的轉變，黃錦樹曾提及：「但那時（筆者案：1943 年左右）他的主要作品差不多都完成了。作家沈從文並不知道他行將進入創作的晚秋。彷彿把某種超驗的啟示投向過去他那貌似淡漠的文字。」⁴⁶這是相當重要的觀察，沈從文作品中「抽象」與「神」的線索，其實有部分是緣於作家自己後設的詮釋。從作家的創作史來看，1930 年代他認為鄉土抒情敘事的文字形式，已足以捕捉他在意的「人與地」（「現象」自足而能夠涵容「抽象」；借用黃錦樹的修辭來說，即是貌似「淡漠」實際上卻絕非「淡漠」），然而邁向 1940 年代，他卻覺得需要更多的說理文字與朦朧的抽象思辨來留住「美的印象」。這正是從《看虹摘星錄》到《七色魘》中感官摹寫改造計畫的大背景。

最後，本章聚焦在「繪畫性」的討論，尚未觸及「音樂性」的話題，然而困擾沈從文的美的印象，不只限於視覺層面，聽覺也同樣重要。下一章我們將看到「聲音」的啟發，如何重構了沈從文的抒情傾向，並成為調解個人瘋狂與新中國意識形態的關鍵。歸根究底，美的印象不再只侷限於寫作者的技術與思辨，而是如何形塑審美主體的「美育」問題。

⁴⁵ 《七色魘》與《看虹摘星錄》的不同，也體現在有無「露骨」描寫上，相較於《看虹摘星錄》，《七色魘》收斂了許多，由此亦可推知《看虹摘星錄》是沈從文抒情主義未及茁壯的分枝。

⁴⁶ 黃錦樹：〈抒情的灰燼——論沈從文後期的寫作〉，《論嘗試文》，頁 150。



第五章

美育的重造與劫毀：沈從文經歷「自殺事件」的前後轉折


以上兩章的討論，審視了沈從文筆下「神的秩序」與「現代政治」的辯證、「愛欲傳奇」的變化以及感官摹寫的改造，這些重要的線索鋪陳了作家通往 1940 年代所遭遇到的難關。本章將承接上文論述，並結合歷史背景，試圖回應本論文的最後的核心問題：沈從文的文學生命的終結，究竟還有什麼其他的線索，其意義為何？

以歷史的後見之明視之，1940 年代是民國風雨飄搖的時刻，雖然度過中日戰爭，然而國共內戰越演越烈，最終決戰彷彿已是箭在弦上，最終隨著國民政府節節敗退，新中國終於成立。作家面臨「左右」對峙日漸激烈的情勢，自然不能無動於衷，借鑑錢理群的論述，我們得以推想彼時沈從文身處的劇烈環境。¹錢理群藉由 1940 年代以來沈從文與「九葉派」詩人的互動，回應沈從文此時期轉向探索「抽象」的原因，並據此延伸到作家的自由主義立場，與探索現代主義的實驗精神。錢理群最終以《看虹錄》為例，指出此作雖被郭沫若批評為「桃紅色反動文藝」，然而小說的重點「顯然不是肉欲的對象，而是『神性』的凝結」。²郭沫若想替新中國的文藝思想預作準備，但如此「粗心」³的批判，自然不能曲盡沈從文的複雜心思。然而如同本文第三章所述，要藉此強調沈從文只在意「神性」，而完全無關乎「肉欲」，恐怕也不盡然。事實上沈從文彼時的寫作實驗，並非如其文字表面般棄絕「身體欲望」（肉欲），直驅「抽象審美」（神性），而是兩者糾纏不清，因而充滿了辯證

¹ 在錢理群的「知識分子精神史」研究中有許多動人的論述，可參考氏著：《1948：天地玄黃》。尤其是書中聚焦於 1948 年民國傾危、新中國蓄勢待發的時刻，分論幾位重要作家、學者的處境，以小見大，藉此勾勒巨變的時代與知識分子的互動。細讀錢理群的論述，可以發覺他不只是關注「國共」（或說是「左右」）勢力的消長，更著力於描述左右勢力之外的「自由主義教授」們的抉擇——沈從文即是書中重要的個案。

² 錢理群：《1948：天地玄黃》，頁 238。

³ 錢理群指出郭沫若甚至連要批評的文章的題目都記錯，他將《看虹錄》說成《看雲錄》。相關論述可參考氏著：《1948：天地玄黃》，頁 239。



的可能——用沈從文自己的話來說，就是「實二而一」。緣此，本章試圖放大視野，試圖在「愛欲傳奇」或「色魔」書寫之外，再次檢視沈從文對於現象與抽象、肉慾與神性的思索在不同層面上的展現。承上所述，《燭虛》系列文章顯然是不可忽略的作品，沈從文藉此敘述抽象審美與「個人」生命的互動，往後甚至由此擴大，將問題由「個人」導向「群體」，進一步開發出以「美育」重造家國的可能性——1947至1948年的《北平通信》因此值得重新細讀。

本章第一節將處理「抽象審美」在《燭虛》與《北平通信》中的兩種開展，藉此鋪陳沈從文「自殺事件」的線索。第二節則試圖回應沈從文在「自殺事件」中的文學表述，以及後續轉身進入新中國的姿態。關於沈從文的「自殺事件」，既是政治壓力與「抽象審美」碰撞後的弔詭結局，也是「批判的抒情」與「抽象的抒情」在作家筆下的終極展演。而對照「自殺事件」前後的幾篇作品來看，聲音和音樂都是不容忽視的關鍵。而在《燭虛》系列文章中，沈從文就強調音樂即是最美好、完整的生命形式的象徵，甚至可謂「審美」與「抒情」的最佳對象與形式。隨後沈從文幾經身心困厄與歷史曲折，終於到了1949年，彼時思想與生命的危機都不再只是紙上談兵而已，在這個情況底下，沈從文為文表露心跡，最終透過音樂拯救了自己。此中音樂的意義為何？透過音樂重塑主體又如何可能？聽覺藝術的「審美」經驗，如何與「抒情」交織，成為拯救的契機，是本節論述的核心。最後，我們將看到沈從文將音樂視為「生命的辯證法」，藉此詮釋自己進入新中國的姿態。以上種種線索，最終構成了沈從文「自殺事件」的尾聲，亦縮寫成作家文學生命的弔詭休止符。

第一節、生命理論與美育烏托邦

（一）「美學」化的生命：沈從文對於生命象徵的理解

對沈從文而言，從1930年代末期走向1940年代，造成最深刻影響的事件，當屬中日戰爭的爆發，相較於民國以來的「內」戰，這場對「外」的戰爭深化了作



家對於民族興衰的見識。李揚在其專著《沈從文的家國》第二章〈文化反思與生命的重造〉指出，沈從文的轉變與 1940 年創辦於雲南的《戰國策》有非常深刻的關聯。李揚基本上對「戰國策派」採取較為寬容的立場，他認為「戰國策派」所強調的「國家至上、民族至上」，是戰爭時期常見的主張，並非刻意順應國民黨統治理念的結果，也不是「法西斯主義」的推手，因此沈從文就算曾經參與其事，也不需過度側目。⁴其論述更牽涉到一個根本的問題，就是「戰國策派」對生命力的崇拜。以及這種生命力在政治上表現，「與沈從文多年來的思想有著內在的一致之處」⁵。眾所皆知，沈從文對於「生命」的推崇⁶在其小說或論述文字中屢見不鮮，然而他對於「生命」的理解與詮釋，與「戰國策派」的生命力崇拜關係究竟為何，應該還能進一步討論——我們不妨以李揚的論述為出發點，透過參照與比較來探討沈從文對於「生命」的思考。

首先，「戰國策派」的論述與戰爭情境底下膨脹的民族主義大有關聯，這一點或許無可厚非，因此李揚的論述策略是，肯認沈從文與「戰國策派」作者群的思想關聯，再進一步說明「戰國策派」的主張，並非左翼文人認定的「法西斯主義」，藉此重新展開討論沈從文與「戰國策派」的視野。誠如李揚所述，將「戰國策派」定位為法西斯主義是左翼批評家的錯誤判斷，然而問題可能沒有那麼簡單，因為就算沈從文參與過《戰國策》的編輯工作，未必代表他與其他作者有相近的立場。筆者以為，沈從文與「戰國策派」的關係，只有在抽象的民族復興理想上相近，事實上論述方法與寫作風格都不相同。


「戰國策派」⁷有兩個核心議題，第一個是「文化形態史觀」、第二個是生命力

⁴ 詳細論述可參考李揚：〈文化反思與生命的重造〉，《沈從文的家國》，頁 19-34。

⁵ 李揚：《沈從文的家國》，頁 34。

⁶ 與「生命」相反的墮落性格就是「閹寺性」，這樣的對比屢屢出現在《燭虛》系列中。例如「閹寺性」即出自〈生命〉（1940）一文，又如〈潛淵〉（1941）第四節中提到「某種人情感或被世務所閹割，淡漠如一僵屍」（12；32），諸如此類皆是類似的概念。

⁷ 本文對於「戰國策派」的理解，參考江沛：《戰國策派思潮研究》（天津：天津人民出版社，2001 年 7 月）。江沛重新探討了「戰國策派」的主張與思想脈絡，相關論述能作為思考「戰國策派」與沈從文的差異的重要背景。簡而言之，《戰國策》的核心人物是林同濟、雷海宗、陳銓。創刊號中林同濟的〈戰國時代的重演〉即展現了本刊的核心精神，其以「戰國」為名，就是要強調戰爭刺激人心的作用。他們受到史賓格勒「文化形態史觀」的啟發，認為中國目前的衰弱緣於「大一統」氛圍的



的重新發揚。從第一點來看，就沈從文的《燭虛》系列而言，並沒有對於「文化形態史觀」的發揮，而且沈從文筆下「神的解體」的歷史狀態與對「現代政治」的批判，與「戰國策派」的論述並不相侔——前者屬於抒情作家的歷史省思，後者則是學者對於社會達爾文主義的另類發揮。總而言之，就歷史論述與政治理想而言，沈從文顯然與「戰國策派」並不同調。從第二點來看，李揚認為發揚「生命力」是沈從文與「戰國策派」最大的共通之處，然而細讀「戰國策派」對於生命力的詮釋以及關於藝術的討論，會發現其實兩者的理解方法與詮釋路徑並不相同。以林同濟的〈寄語中國藝術〉⁸為例，作者以狂放的筆調宣揚「恐怖、狂歡、虔恪」，⁹儼然是尼采酒神精神的化身。然而對於生命的狂熱追求，基本上都表現在戰鬥精神上，民族存亡繫於最終的決一死戰，為此犧牲個人、斷送民主都在所不惜。我們或許可以這麼說，這已經不是生命力體現為戰鬥精神，而是戰鬥精神完全吞噬了生命力，它只能不停地狂飆向前。這樣昂揚的鬥志與過度的熱情，實在很難聯結到沈從文的創作。然而這也是「沈從文是否是戰國策派」這個問題最微妙的地方，兩者都崇拜的「生命」，究竟有何不同？

1940年代沈從文對於「生命」的深刻思索主要表現在《燭虛（第一輯）》中，而集中幾篇文章最初確實是發表在《戰國策》上。¹⁰彼時沈從文與戰國策派其他作者，都渴望在戰爭情境中重新打造民族精神，然而沈從文基本上仍抱持著五四精神

影響，人民久居安逸，失去了積極戰鬥的精神。因此主張要重返「戰國時代」，在戰爭中彰顯民族的意志，重建生命的力量。而「戰國策派」所謂的「意志」與對「生命力」的崇尚，源自叔本華、尼采哲學的啟發。

⁸ 林同濟：〈寄語中國藝術〉，溫儒敏、丁曉萍編：《時代之波：戰國策派文化論著輯要》（北京：中國廣播電視出版社，1995年7月），頁417-423。

⁹ 如此「過於熱情」的筆調，明顯與沈從文的文學理念不符。而且即使是熱烈如《看虹摘星錄》之作，也未必呈現出「恐怖、狂歡、虔恪」的美學，這也是理解沈從文與「戰國策派」有所差異的一個側面。

¹⁰ 《燭虛（第一輯）》中有四篇文章，分別是〈燭虛〉、〈潛淵〉、〈長庚〉、〈生命〉。其中〈燭虛〉之一、二發表於《戰國策》第1期（1940年4月），〈燭虛〉之三曾以〈時空〉為名，發表於《昆明中央日報》（1939年10月28日），〈燭虛〉之四刊於《戰國策》第8期（1940年7月）與香港《大公報·文藝》（1940年8月19日），〈燭虛〉之五則刊於香港《大公報·文藝》（1940年9月14日）。〈潛淵〉、〈長庚〉原載報刊不詳，〈生命〉前三段最初曾發表於香港《大公報·文藝》（1940年8月17日）。

——注重個人獨立，這顯然與重視集體、強調戰爭意義的戰國策派作者們不同。¹¹而且他發表在《戰國策》上的文章，也沒有鼓吹戰鬥精神，只是對於社會現象的觀察與批判，例如〈燭虛〉之一、二、四節。¹²而《燭虛》中的其他篇章：〈燭虛〉之五、〈潛淵〉、〈長庚〉、〈生命〉，則展現了美學式的思索，強調了感官的可能性，以及如何呈現美的印象。換言之，沈從文思索「生命」的寫作，不只有與「戰國策派」有關的社會批判文章，更多的是記錄浮光掠影的感官印象，與生命中美的象徵的文字。由此觀之，沈從文和戰國策派的生命力政治理論終究保持著距離。戰國策派崇尚「力」、崇拜「英雄」，誇大個人能力以重建民族自尊，最終的目標是創造「超人」。相對而言，沈從文就表現出更多曖昧的可能，美學化的思維一方面刺激他去追求抽象的生命象徵，另一方面卻啟發他不斷嘗試以感官摹寫技術捕捉美的印象。這雖然讓他的政治論述顯得抽象模糊，卻讓個體經驗有更多餘裕。正因如此，在「生命」美學化的視野底下，沈從文筆下那些「發瘋」與「若有所悟」，才更清楚地展現出作家 1940 年代的實驗精神。¹³

承上所述，沈從文固然因為時局動盪而為文批評社會亂象，但他更在意的，還是對生命中美的印象與感悟。而且不管是從篇幅還是文字表現的複雜性來看，〈燭虛〉之五、〈潛淵〉、〈長庚〉、〈生命〉的重要性，都遠遠超越「戰國策派」式的社會批判。以下將引述各篇中的文字，進一步說明此一現象：

天氣陰雨，對街瓦溝一片苔，因雨而綠，逼近眼前。心之所注，亦如在虛幻

¹¹ 可參考本文第二章第四節關於沈從文：〈讀英雄崇拜〉的討論。

¹² 〈燭虛〉之三雖然不是發表在《戰國策》上，但內容主要是在敘述都市的庸俗與鄉村的印象，比較接近〈燭虛〉之一、二、四的社會批評文章。〈燭虛〉之一、二以批評女子教育為主，可參考本文第三章第二節開頭的討論。〈燭虛〉之四則批評了社會上虛耗生命的種種現象。總而言之，各篇中均未有如同「戰國策派」其他作者強調戰爭意義的手筆。

¹³ 邱于芸曾借用徐復觀的論點來說明：「問題並不在於『藝術是否為了藝術』或『藝術是否為了生命』，而是生命本身是否是種藝術形式。」詳細論述見於邱于芸：《另一種自由的追求——沈從文美學研究》（臺北：麥田出版社，2014年2月），頁152-153。關於沈從文對於生命與藝術形式的互動的理解，其實就表現在作家後來的「抽象的抒情」論述當中，然而其意義與邱于芸的討論稍有不同，簡單來說，生命本身不完全就是藝術，然而可以透過藝術讓生命凝固下來；本章第一節會有更進一步的討論。

中因雨而綠，且開花似碎錦，一片芬芳，溫靜美好，不可用言語形容。(12；26)

——〈燭虛〉之五(1940)

飯後倦極。至翠湖土堤上一走。木葉微脫，紅花萎悴，水清而草亂。豬耳蓮尚開淡紫花，靜貼水面。陽光照及大地，隨陽光所及，舉目眺臨，但覺房屋人樹，及一池清水，無不如相互之間，大有關係。(12；33)

——〈潛淵〉(1941)

在鄉下住，黃昏時獨自到後山高處去，望天空雲影，由紫轉黑，天空尚淨白，雲已墨黑。樹影亦如墨色，夜尚未來。遠望滇池，一片薄煙，令人十分感動。在仙人掌作成的籬笆間，看長腳蜘蛛綴網，經營甚力，忽若有契於心。人生百年常勤，大都如是！(12；38)

——〈長庚〉(1941)

大門前石板路有一個斜坡，坡上有綠樹成行，長幹弱枝，翠葉積疊，如翠翼，如羽葆，如旗幟。常有山靈，秀腰白齒，往來其間。遇之者即啞。愛能使人啞——一種語言歌呼之死亡。「愛與死為鄰」。(12；43)

——〈生命〉(1940-1941)

四段引文基本上都以四字短句為綴，配合略帶文言的構句方式，有如偈語。就內容而言則是「泛神」理念的文章實踐，敘事者穿梭於「滇池」、「土堤」、「對街」與「石板路」上，「生命」中的美的印象，在感官體驗中隨手可得。然而「現象」之美似乎無法滿足沈從文對於「抽象」的期待，「不可用言語形容」、「一種語言歌呼之死



亡」¹⁴暗示了語言的無效，換言之，這是感官現象與藝術形式無法連結的苦惱，¹⁵亦是關於美感經驗的終極難題——「美固然不能在風光中靜止」¹⁶；然而創作者如何藉由美的「現象」推求「抽象」？

這是沈從文 1940 年代風格轉變的一個重要徵兆。戰爭爆發後沈從文的議論文數字日漸增加，小說創作卻不如過往旺盛，¹⁷但他的感覺依舊敏銳，景物描摹也仍然是他的拿手好戲。由此觀之，他對於生命與抽象之美的討論，並不完全是形而上的思辨，唯有先從「現象」的複雜性切入，才能理解沈從文筆下那些令人費解的「生命」或是「美與愛」究竟意義為何。緣此，我們必須回溯一下《七色魘》的感官摹寫，《七色魘》不只關注外在的「現象」，更擴及感覺的主體，所以「現象」與「抽象」的辯證必須歸結於「眼睛的故事」。總而言之，抽象之為抽象、美之為美，是觀察者的體驗與景物交織的結果。在此脈絡中，感官是不可忽視的關鍵，因為它是主體與外物交遇的處所，不管是「眼睛」¹⁸還是「耳朵」¹⁹，都是「抽象」寫作的基礎——感官經驗既形塑了體驗的開端，也隱含了感悟的結果。沈從文的「審美」思維讓人聯想到身體現象學。認知圖式未必是主體與客體截然兩端的事，更關鍵的是身體的兩面性（既發揮感覺的能力，又是被感覺之物），究其極是「心與眼」的運作過程。²⁰另外，泰瑞·伊格頓在《美感的意識形態》中提到鮑姆嘉通的「美學」討論也值得借鏡。「美學」不只是「藝術」，而是「知覺與感覺領域」。擴言之，「美

¹⁴ 前者令人聯想到《神巫之愛》中神巫愛上的「瘡啞」白衣女子，這也間接展現了〈燭虛〉系列文章與愛欲想像有隱微的關聯。

¹⁵ 津守陽亦以音樂家舒曼創作與瘋狂為例，切入沈從文的美學難題。詳見津守陽：〈從氣味的追隨者到音樂的崇拜者——沈從文《七色魘》集的彷徨軌迹〉，頁 226-227。

¹⁶ 化用沈從文：〈水雲〉的修辭。

¹⁷ 相關的討論可參考李揚：《沈從文的家國》的第三章〈身份、職業與創作風格的變遷〉，李揚完整地勾勒了沈從文的小說創作歷程與各年完成的篇數；另外錢理群也指出沈從文於 1934 年 10 月完成《邊城》以後，「幾乎有兩年的沈默」，詳細論述可參考錢理群：《1948：天地玄黃》，頁 236。

¹⁸ 例如《「看」虹摘星錄》與「色魘」書寫中的「觀看」。

¹⁹ 例如以聲音為線索的〈雪晴〉開頭，或是沈從文 1940 年代對音樂的癡迷。

²⁰ 此處的聯想借鑒於梅洛龐蒂極具啟發性的見解，梅洛龐蒂以為「不解之謎就在於此，即我的身體既是能見者（voyant），又是可見者（visible）。身體凝視萬事萬物的同時，也能凝視自己，並在它所見之中，認出能見能力的『另一面』。」詳細論述可參考梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心：身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫》（台北市：典藏藝術家庭，2007 年 10 月），頁 81-82。沈從文的「色魘」書寫一路從人與物的互動，轉向觀看、聽聞的歷程本身，最後凝聚於「眼睛」，他的抽象境界其實一直都是源於身體——不管是感官能力的聯想，或是肉體之美的神性——的啟發；當然沈從文的結論未必與梅洛龐蒂相符，然而兩者的思維路徑應有可以互相借鏡之處。

學」其實是相對於哲學強調的內在理性心智領域，它根植於身體感覺與日常經驗，因此成為抽象秩序的現實分身。如果說理性的思索代表了心智的縝密秩序，那「美學」就是負責解釋個體感官所形塑的現實。²¹由此觀之，「美學」發明了感覺的秩序究竟為何，構成了「現象」世界與「抽象」思索相互交織的領域。

事實上不只可以參照「身體現象學」與鮑姆嘉通的「美學」，「後五四時代的美學思潮」²²也提示了沈從文的「美學」化生命理論，絕非偶發的孤例。首先，沈從文的「美育」觀點承自蔡元培，後者於 1917 年北京神州學會的一次集會上發表了《以美育代宗教說》的演講。蔡元培強調他所主張的「美育」與「美術」並不相同。「美術」泛指建築、音樂、繪畫等等藝術創作，然而「美育」不只關乎藝術作品的創造，更擴及：

音樂，文學，戲院，電影，公園，小小園林的佈置，繁榮的都市（例如上海），幽靜的鄉村（例如龍華）等等，此外如個人的舉動（例如六朝人的尚清談），社會的組織，學術團體，山水的利用，以及其他種種的社會現狀，都是美化。

23


總而言之，美育之所以能代宗教，是因為它以「教育」的形式，創建了新的秩序。面對五四以來天崩地裂式地反省傳統，蔡元培顯然想重造秩序的根源，其方法基本上是強調個人精神的塑造，以及文化的陶養。這正好再一次向我們揭示，「美」從來就不只關乎個人的藝術創造力，「美」之所以能成其「育」，正在於其影響人心的普遍性。

沈從文的「美學」化生命理論雖然以蔡元培為依歸，但「後五四時代的美學思

²¹ 詳細論述可參考泰瑞·伊格頓著，江先聲譯：〈自由的殊相〉，《美感的意識形態》（臺北市：商周出版，2019年5月），頁39-60。

²² 詳細論述可參考涂航：〈美育代宗教：後五四時代的美學思潮〉，《南方文壇》2019年1期，頁74-79。

²³ 蔡元培：〈美育代宗教〉，聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》（台北市：淑馨出版社，1989年11月），頁189-194。



潮」顯然已非蔡元培的說法可以概括。從 1930 到 1940 年代來看，京派文藝理論家朱光潛或許對沈從文更有啟發。首先，賦予美學「生理」向度的論述，朱光潛在《文藝心理學》(1936) 中就有所發揮。²⁴後來朱光潛將戰爭後期完成的十九篇文章，集結成《談文學》於 1946 年出版。集中有一篇〈具體與抽象〉，正好對應了沈從文 1940 年代反覆操作的兩個詞彙。文章並不複雜，朱光潛意在強調「抽象」的意義，大多必須借助「具體」的感官印象來理解——從漢語的造詞邏輯，到哲學理念的闡釋皆是如此，文藝自然不是例外。值得注意的是朱光潛對於「具體」的闡釋：

在《散文的聲音節奏》篇中我們已談到聲的重要，現在來講色。所謂「色」並不專指顏色，凡是感官所接觸的，分為聲色嗅味觸，合為完整形體或境界，都包含在內（佛典所謂「色蘊」亦廣指現象界）。那篇所說的「聲」側重它的形式的成分，如音的陰陽平仄和字句段落的節奏之類；至於人物所發的聲音可以幫助我們了解一種具體性格或情境的仍應歸在本文所說的「色」。「色」可以說就是具體意象或形象。²⁵

「抽象」固然重要，然而朱光潛並沒有簡單放過「具體」的意義。他以「色蘊」解釋「具體」，賦予了「現象」多重的可能性，並使之成為形成情境、理解感受的基礎。這樣的論述或許隱微地回應了沈從文的「美學」化生命理論，「具體」並不只是通往「抽象」的過度，而是感官體驗的多重結果。以朱光潛的修辭來說，沈從文體驗到了「色蘊」（「現象界」）中的美的印象，可是他未必能夠透過感官摹寫技術，進一步觸碰「抽象」的境界。緣此，沈從文的「生命」理論終於轉化為「美學」問題，作家亦於 1940 年代裡心情大起大落，幾近瘋狂。

²⁴ 筆者是參考黃鍵的研究，詳細論述見於氏著：《京派文學批評研究（修訂版）》，頁 94-102。

²⁵ 朱光潛：〈具體與抽象〉，《朱光潛全集 6（新編增訂本）》（北京：中華書局，2012 年 9 月），頁 260。



(二) 美育烏托邦：〈北平通信〉中的「雕像」與「音樂」

1946年五月因應中日戰爭結束，西南聯大終止運作，隨後沈從文被聘為北京大學國文系教授，隨同師生們開始復員的工作，幾經周折，八月二十七日終於回到北平。這段期間沈從文發表了幾篇議論文章，先有〈懷昆明〉、〈憶北平〉，後來又有〈從現實學習〉之作。事實上沈從文的主張和過往並無多大差異，他反對文學被商業利益或政治宣傳收編，對社會議題則強調戰爭不能解決問題。然而這些主張撥動了熱衷於國共戰爭的文人的神經，先後引起了王康、郭沫若，以及中華全國文藝協會上海分會的批判，不過沈從文並未因此停筆。²⁶

1947年底至1948年，沈從文以巴魯爵士為名發表了一系列〈北平通信〉，以詼諧而略帶嘲諷的口吻綜論國是，同時又參雜著個人的政理想，令人難以捉摸。從歷史的遠景來看，正是錢理群所謂的「天地玄黃」之時，國共勢力水火不容，文藝批評也難以從激烈的對抗氛圍中脫身，此時沈從文這般「不左不右」的言論無疑是值得深究的。王德威曾指出：「在1948年的中國，這篇文章（筆者按：〈蘇格拉底談北平所需——北平通信之三〉）如果不被視為異端邪說，也是自由主義者的胡言夢囈。話說回來，儘管這篇文章充滿烏托邦幻想，沈從文其實相當清楚北平的未來以及他自己將會面臨的遭遇。」²⁷王德威藉此解釋沈從文對新中國的憂患重重，然而我們亦可發覺在這些憂患的文字中，其實隱含了作家1940年代苦苦思索「美學」問題後的部分解答。就在這個除舊佈新的絕對時刻中，沈從文若有所悟，烏托邦的想像亦於此間出現——雖然後來歷史大步向前，沈從文再也沒有機會好好整理這個藍圖。

化名巴魯爵士的寫法，沈從文自謂深受1946年蕭乾化名塔塔木林寫作〈紅毛長談〉啟發。蕭乾的〈紅毛長談〉以夜夢為線索，想像未來中國終於真正脫離人治、進入法治，社會秩序井井有條，是不折不扣的「理想國」的預言。文章體裁或許並

²⁶ 詳細敘述可參考張新穎：《沈從文的前半生：1902-1948》，頁310-316。

²⁷ 王德威：〈沈從文的三次啟悟〉，《史詩時代的抒情聲音》，頁182。相關討論亦可參考陳婧祿：〈朱光潛、沈從文和蘇格拉底〉，王德威編：《哈佛新編中國現代文學史（上）》，頁553-558。



不新奇，然而寫作立場卻值得一提。事隔多年以後，蕭乾於 1996 年回憶舊文，重新在文末的「餘墨」中提到：

寫諷刺文章有如搔癢，往往越搔越癢，甚至成癖。然此癖危險性不小。我要感謝一位泰斗在一九四八年就討伐了一批人，各標以顏色，其中，我屬黑色。此舉說不定救了我一命。自那以後，整整二十年間，除了一篇挖苦慣說套話的《「上」人回家》，我再也未講述什麼歪話。而在大批判年月裡，《「上」人回家》居然漏了網。幸哉，幸哉！²⁸


文中提到的討伐文章，就是郭沫若的〈斥反動文藝〉，多年以後蕭乾回看此事，似乎還是有些不滿。事實上幻想之文雖然虛無飄渺，然而作者並非無端而發，〈紅毛長談〉的「胡言夢囈」其實是本著「不左不右」的精神而寫的，²⁹只是 1947、1948 年間，文藝在社會上恐怕已經沒有這種餘裕了。引文提到蕭乾是郭沫若眼中的「黑」，而沈從文剛好是〈斥反動文藝〉所批判的「紅」，那沈從文的「胡言夢囈」又是為何而發？

沈從文這系列文章共有五篇，總體而觀，作家的理想社會已經勾勒得相當清楚，主要可以分成兩個重點：第一是以「美育」為本的社會藍圖；第二是音樂的啟發。從「美育」來看，沈從文在〈蘇格拉底談北平所需——北平通信之三〉一文中，想像將有一全新的美術專科學校，以下摘錄幾段「校訓」來看：

美術系屬於全人類心智與熱情之產物，為連接人類苦樂溝通人類情感一種公共遺產。(14；375)

²⁸ 《蕭乾全集·第三卷》(武漢市：湖北人民，2005 年)，頁 416-417。


²⁹ 《紅毛長談》中的〈中古政治〉即有提到作者立場：「夫黃燈者，紅綠極端之過渡也。其存在本身意義不大，但其作用卻在避免撞車慘禍。取消黃燈寧非喜歡撞車乎？用之於政治，黃燈可說即是緩衝國共間之無黨無派人士。」見《蕭乾全集·第三卷》，頁 376-379。



凡不同民族或同一民族，由於過去宗教情感隔閡，和現代政治偏見的存在，所作成不必要之矛盾對立，以及由此種種而至於「戰爭」，此種驅人死亡迫人瘋狂之行為，和一個有人類良心的藝術家天下一家理想，實近於悖道而馳。基於此，一個新的藝術國際組合，將進而致力於一種新世界觀之形成，對人類關係重作修正。吾人實深信人類明日之新信仰建立，將於美術與科學兩者綜合作成之情緒理性基礎上，可得到合理發展及永久穩定，吾人學校之師生，即將為此種高尚信仰之先驅與證人。(14；375-376)

這無疑是「神之解體」後的重要宣示，沈從文試圖超越「過去宗教」與「現代政治」的弊端，創造一個以「美術」為核心的新世界，其中「審美」作為民族社會與人性情感的指導，「美學」終於轉化為「秩序」。事實上，沈從文如此充滿自信敘述非常值得留意，畢竟誠如王德威所述，作家小說中的烏托邦形象總是充滿裂變的可能，然而對照〈北平通信〉來看，小說中那種冷靜的眼光或沉思冥想的姿態，已逐漸變得狂熱，而取徑「幻想」的議論方式，是這系列文章最特殊的地方。整體來說，沈從文並不是不喜歡談論政治情勢，只是過去他不是用這種方式來談論，而且尷尬的是，就在1948、1949年這段可能最不適合此夢想之言的時間裡，他突然覺得不吐不快。1940年代初期「《燭虛》式」曖昧幽美、晦澀抽象的感官摹寫與「悟道」之語，彷彿已經不敷使用，取而代之的是一幅幅想像的畫面：

試一詢學生模樣之青年監工，始知其一係中國博物美術協會公寓，一係故宮博物院六十位專家助手宿舍，照藍圖指示前面瀕臨北海大草地上，將有六組白石青銅像群，及一高約十米之石華表柱。像雕群係紀念文學，藝術，戲劇，音樂，建築，電影六部門半世紀以來之新發展新貢獻。石華表柱乃由一名詩人設計，下部環刻火焰和由火焰中進行之戰鬥，如一種民族集團在歇斯迭里業之痙攣中掙扎，人人面作悍惡困頓之像，雖痛苦異常，實無意義，少結果，




此伏彼起，如連環之無端。末後始由六像群中諸人，努力作各種設計，將此環捶斷。人民情緒觀念得真正解放，亦得重新黏合。上部則刻現代史由於心智積累在文化各部門中之發展，及努力過程，象徵此部門之不朽性與獨立性。

(14；377)

這應當是〈北平通信〉系列中最觸目驚心的一段文字。沈從文幻想的雕像，主題不外乎強調藝術如何陶養人心，然而細究其敘述，這座雕像更彰顯了奮鬥的「歷程」——這顯然是作家意欲拯救歷史的衝動。然而，沈從文要如何把動態的歷史化為靜態的雕像，同時又從中發現情緒上的動態變化與解放的可能？所謂動態的歷史發展，是指石柱從下部到上部的變化，從混亂的無限「連環」轉變為人民情緒的「真正解放」。然而這樣的設計不只是近於幻想，而是連幻想都很困難，石柱上、下部的變化分截，沈從文用「努力作各種設計」帶過，相較於下部對「火焰」與「掙扎」的描寫與闡釋，幾乎是無法以感官摹寫呈現的「抽象」。總而言之，這座雕像其實就是從「混亂的現象」，通往「抽象的審美救贖」的具現化，國家喪亂與人民的痛苦被沈從文濃縮刻畫為石柱下部的種種，然而在「六像群中諸人」（文學、藝術、戲劇、音樂、建築、電影）拯救之後，只剩下抽象的描述。換言之，可能的救贖寄存於難以目視的「抽象」之中，它充滿了流動的可能，引領著人們的情緒變化。

這樣的描述基本上也反映了沈從文的思路，歷史中此起彼伏、流轉無盡的苦難，最終必須被凝聚為藝術作品。更精確地說，藝術不只是生活的見證，更是生命昇華的契機，所以公共空間裡不可缺少藝術作品的配置。惟其如此，在〈北平通信〉的「美育」烏托邦裡，人們透過雕像了解歷史，體會其象徵，最終才能通往抽象的境界，讓歷史與人類都能有如源頭活水般流動不已。這樣的描述很容易讓人聯想到往後沈從文的〈抽象的抒情〉：

生命在發展中，變化是常態，矛盾是常態，毀滅是常態。生命本身不能凝固，



凝固即近於死亡或真正死亡。惟轉化為文字，為形象，為音符，為節奏，可望將生命某一種形式，某一種狀態，凝固下來，形成生命另外一種存在和延續，通過長長的時間，通過遙遙的空間，讓另外一時另一地生存的人，彼此生命流注，無有阻隔。(16；527)

〈抽象的抒情〉作於 1961 年，文章開頭就指出生命發展的種種不確定性，唯有藝術能將讓這種不確定性「凝固」下來，美的印象也不再只是「《燭虛》式」的浮光掠影。而且這不只是鑑賞者單方面的感悟，身處不同歷史時刻的人，「彼此生命流注」，他們緣此有了同情共感的可能。正如同〈北平通信〉裡的「美育」烏托邦，歷史苦難與拯救終於可以化作雕像，其目的不只是讓人賞玩而已，更是為了讓人瞻仰省思，從中體會轉變的「新形式」如何可能。所以石柱的上、下部變化，與六組群像的意義不只是「紀念」，而是「象徵」——而正如前文反覆討論的話題，沈從文筆下的「象徵」，向來是通向「抽象」的關鍵。由此觀之，〈抽象的抒情〉可謂沈從文遲來的夫子自道，1961 年時沈從文早已轉業，烏托邦的想像也早就付之東流，微小的拯救可能藏在 1949 年大變動前夕，不論是在作家個人生命史，或是國家的宏大歷史中，都是一閃而逝。

除了雕像作為「抽象的抒情」的另類體現之外，在「美育」烏托邦裡還有另一種頻繁出現的藝術形式——音樂。沈從文曾經自詡為「人性的治療者」³⁰，此時他顯然認為自己找到了最好的治療方法，通過音樂陶養人性。在〈北平通信——第一〉中就有相關描述：

廣播法重新訂正，主要事為每日必於一定時期，作世界名曲名樂章之介紹與演奏，時間宜在午飯後，至少宜有二小時。屆時除學生外，軍警憲及各機構中級以上職員，均宜就地就近聽取音樂，洗刷靈魂，使此高尚古典音樂，給

³⁰ 這是沈從文的用語，出自《廢郵存底·給某教授》(1937)(17；192-195)。



予以一種新的教育。(14；356)

這種對於音樂的推崇，正是承接〈燭虛〉之五的判斷：

表現一抽象美麗印象，文字不如繪畫，繪畫不如數學，數學似乎又不如音樂。因為大部分所謂「印象動人」，多近於從具體事實感官經驗而得到。這印象用文字保存，雖困難尚不十分困難。但由幻想而來的形式流動不居的美，就只有音樂，或宏壯，或柔靜，同樣在抽象形式中流動，方可望能將它好好保存並加以重現。(12；25)

這段文字也可以視為「抽象的抒情」的一種表達，音樂以其「抽象形式」而與「幻想」有更緊密的關係，而兩段文字都提到如何「保存」的問題，關鍵在於「流動」的形式。³¹在〈燭虛〉與〈北平通信〉的脈絡裡，沈從文同樣認為音聲超越了其他感官經驗，是表現幻想的最佳形式。然而，〈燭虛〉與〈北平通信〉雖然都是「抽象的抒情」的特殊迴響，但文章風格卻如此迥異。〈燭虛〉系列的風格極為幽微內向，〈北平通信〉的情調卻是戲謔昂揚，這之間究竟發生了什麼樣的變化？最主要的理由應是緣於創作的立場。回到音樂來看，〈燭虛〉所提出的音樂偏向個人抒情，〈北平通信〉卻是烏托邦的公民養成計畫，作為一種政策「工具」³²的音樂，被賦予了極為重要的地位。

另外，音樂不只可以在公共空間播送，以洗刷眾人的靈魂，甚至是檢驗個人精神健康的工具。〈北平通信——第一〉進一步敘及：

³¹ 關於「流動」的隱喻與詮釋多次出現在沈從文的文論當中，顯見「水」對沈從文的影響與啟發，〈抽象的抒情〉與〈燭虛〉都是重要案例；另外可以參考〈我的寫作與水的關係〉，文章收入《沈從文全集》第十七卷，頁 206-210。

³² 此處的「工具」是借用沈從文的用語。1940 年代沈從文談論文藝思想時，反覆提到文學「工具重用」的可能。簡單來說，沈從文認為文學並非孤立自主，而是能影響社會的利器，然而並不是以宣傳附和為事，是以重造政治、文化為核心。詳細討論可參考沈從文 1943 年發表的〈「文藝政策」檢討〉(17；273-287)。



且於一論文中，曾道及歷史上許多偉人如拿破侖，……等等，常以人民國運作賭，下注極猛，輸贏數目極大，勝敗之際，面不失色，超越常人，凡此種種，多為內分泌錯亂失調所致。設用完美愛情和高尚音樂，當可逐漸治療，恢復常性。(14；358)

彼且正提出一新論文於中央研究院，以為照憲法進行之公職當選人，均應由一特種委員會，檢查其神經組織是否健全，對於音樂美術感受力分數，是否及格。(14；359)

沈從文寫作此語，無怪乎批評者要視之為異端，然而我們確實感受到作家的烏托邦衝動。他不只將音樂的抽象之美擺在個人抒情中，更幻想藉此感化眾人，甚至淘選出真正的政治人才。沈從文想強調的是，一個對於藝術有感受力的人，絕對不會是無理性的暴力之人。而如「拿破侖」一類的「內分泌錯亂失調」的「偉人」，³³就是沈從文以為的精神不健康的暴力之人。相較於過去他曾寫作〈八駿圖〉作為「人性的治療者」，治療一批失去情感熱忱的教授，沈從文此時大張旗鼓，暗指政治上的諸位領導人都須接受音樂的治療，唯有如此，中國的「現代」方不至於在戰爭中毀滅。

綜上所述，〈北平通信〉是沈從文的「美育」烏托邦計畫，一方面反映了他對國家情勢與民族精神的焦慮，另一方面也展現了中日戰爭至 1940 年代後期，作家苦心思索的理想國如何「具象」化。隨著國共內戰局勢逐漸明朗，新中國的將臨已是山雨欲來風滿樓，然而就在此時，沈從文拋卻見證苦難以引起療救的現實主義書寫，高談「美育」烏托邦的時候，政治狂想的不合時宜已為後來的瘋狂與自殺埋下陰影。

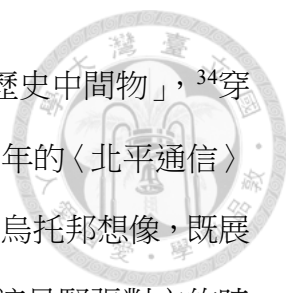
³³ 其實是暗指國共兩黨的領袖，沈從文在〈迎接秋天——北平通信〉中就提到國家混亂、科學不彰的根由就是「政府首腦與行蹤不定之毛澤東氏」(14；394)。



(三) 小結

行文至此，我們終於得以綜合文本分析與作家生命史，稍稍總結沈從文的思想困境乃至於「瘋狂」一事，在文學中呈現出來的前因後果。沈從文於 1923 年來到北平，從一個蟄居「窄而霉齋」沒沒無名的學子，一路揣摩生命的意義、磨練寫作技巧，終於在 1930 年代建立作家名聲。而 1930 年代也是作家風格邁向成熟的重要時刻，《邊城》、《湘行散記》的完成基本上已經讓他在中國現代文學史上留下一席之地，然而沈從文並沒有止步於此。隨後中日戰爭爆發，沈從文有了更深刻的思考，一方面體現在愛欲傳奇的複雜性上，另一方面則體現於感官摹寫的重新理解中。合而言之，「愛欲」的核心在於追求全新的「審美」可能，而「美」如何「審」，恰恰就是「色魔」書寫透過「現象」與「抽象」的辯證，多方試探的問題。從沈從文的生命經驗來看，歷來爭論不休的婚外情問題，也可以放到這個脈絡來理解。因為沈從文的「抽象」思索，離不開「現象」的檢索，而所謂的「現象」，又與「色相」有著剪不斷理還亂的關係。由此觀之，「現象」既蘊含了超脫的可能，但也很可能是迷失的藉口。正因如此，沈從文才完成了《看虹摘星錄》(1941-1943)和《七色魔》(1937-1947)，字裏行間閃爍著崇高卻又帶有遮蔽性的新道德境界或生命體驗，至此沈從文的瘋狂可見一斑。事實上沈從文的抽象論述不只困擾著讀者，對他自己也是。他屢屢以抽象審美為目的地，卻總是徘徊於耳目聲色之間。但也因為這些感官摹寫的改造試驗，才讓他開發出迥異於 1930 年代的鄉土抒情敘事，原本強調簡潔、精萃的抒情筆法，轉變成為幽微晦澀的夾敘夾議。在此生命被美學化了，而生命如何轉化為藝術形式的思索，最終演變為「抽象的抒情」。

從歷史背景來看，沈從文對民國的戰亂本就厭惡痛絕，辛亥革命以後名義上民國的共和體制已然建成，然而在沈從文的眼中，革命的理想雖崇高，但在現實中卻往往淪於無盡的暴力與殺戮，地方的混亂與人民的墮落更是不可止遏。從 1930 到 1940 年代，中日戰爭的始末與新中國的到來，是劇烈的歷史轉折，而沈從文的文



學事業正好對應了這個轉折——如錢理群所述，近似於一種「歷史中間物」，³⁴穿插在民國（曾經的共和理想）的創建與衰頹之間。將 1947、1948 年的〈北平通信〉放到這個脈絡來看，就顯得耐人尋味，在成與毀之間爆發出來的烏托邦想像，既展現出作家努力振作的志向，卻又顯得如此荒誕不經。擴而言之，這是緊張對立的時代氛圍所無法容忍的複雜思索，沈從文應當對此深有感觸。一個共和時代尚且無法完全容忍的立場，要如何在強調文藝「方向」³⁵的時代裡存活？《看虹摘星錄》和《七色魘》的實驗寫作脈絡，在 1948 年後配合烏托邦的憧憬日趨荒誕，最終狂飆失速成為沈從文「自殺事件」的一個線索。這是個悲劇的巧合，「美學」化生命理論的高潮，正好與政治勢力極端對立的時刻相合，自由主義者的「胡言夢囈」應運而生，然而文藝批判與政治風暴也如期降臨。文學的表現亦是如此，從《燭虛》、《看虹摘星錄》到《七色魘》、《北平通信》，轉化生命形式而臻至抽象審美的線索雖然不少，但「瘋狂」的暗示始終有跡可循。


第二節、劫後餘生與抒情的餘波

（一）走向文物：「地之子」與「水之子」的隔閡

1946 年回到北平以後，沈從文積極從事文學副刊的編輯工作，縱使左翼文人對他的批評一波未平一波又起，但他的文學志業始終還留有一線生機，1947 年沈從文在復刊後由朱光潛主編的《文學雜誌》上，發表了 1945、1946 年〈赤魘〉與〈雪晴〉的後續：〈巧秀和冬生〉和〈傳奇不奇〉。筆者以為相較於《長河》，這系列小說更適合作為《邊城》以後的長篇代表作，小說中的感官摹寫帶有 1940 年代寫作實驗的新突破，故事方面在處理地方的「常與變」上，亦延續了過往隱微而深刻的抒情筆法。然而到了 1948 年，十一月七日著名的北京大學「方向社」座談會

³⁴ 錢理群：《1948：天地玄黃》，頁 259。

³⁵ 北京解放前夕，「方向社」於北京大學邀請學者、作家討論「今日文學的方向」，沈從文亦在邀請之列。會中沈從文三番兩次提出質疑，認為政治指導不能完全控制文學方向。文章收入《沈從文全集·第二十七卷》，頁 287-296。



登場，文學與政治再度成為難解的話題。十一月八日沈從文主編的《益世報·文學週刊》因國共戰事危急而停刊，十日他和周定一合編的《平明日報·星期文藝》面臨同樣的命運。³⁶沈從文的文學事業受到打擊，最終在 1948 年的最後一天，在〈傳奇不奇〉文稿後寫下「卅七年末一日重看，這故事已無希望完成」，也是在這一天，他幫同事寫了個條幅，落款寫「三七年除日封筆試紙」。³⁷

時間終於來到 1949 年，對沈從文來說這是極為特殊的一年，一整年裡精神狀況反反覆覆，沈從文如此迂迴地進入了新時代。一月北京大學裡貼出郭沫若聲討沈從文的〈斥反動文藝〉，這已經不再只是文人的紙上往來而已，而是校園生活中的政治批判。沈從文的精神大受影響，因此在周圍朋友的關切下，搬到清華園休養，然而他的精神狀態始終沒有完全好轉。

1949 年三月二十八日，沈從文在家裡試圖自殺，遇救後進入精神病院。

檢索上述時間點附近的寫作，除了作家於書本、信件上的零散題字之外，較完整的文章有〈一個人的自白〉和〈關於雲南漆器及其他〉。兩篇文章都有相當濃厚的自傳意味，且都著力於剖析自我性格，為自己不見容於當前政治趨勢作出解釋。沈從文此舉不容小覷，他早在 1934 年就出版過《從文自傳》，而眾所皆知，1934 年在他文學生命中是非常重要的年，彼時沈從文回首來時路，對自己到目前為止的人生作了重構式的回顧。而到了 1949 年，沈從文顯然意識到自己又到了生命中的重要關口，必須回顧往昔，重新思考出路。

先從 1949 年二月所寫的〈一個人的自白〉切入，首先值得注意的是，沈從文對於新中國的即將到來已了然於胸：

就我近一月所接觸的各方面問題和事實看來，我已完全相信一個新的合理社會，在新的政府政治目標和實驗方式下，不久將來必然可以實現。附於過去社會一切，腐敗和封建意識形態，且必然遠比政治預言還早些日子可以掃

³⁶ 詳細論述可參考張新穎：《沈從文的後半生》，頁 19-21。

³⁷ 詳細論述可參考張新穎：《沈從文的後半生》，頁 23。



除。(27；3)

文章開宗明義，清楚說明新時代的不可逆轉，從此看來，頗有自我檢討的意味。³⁸沈從文接著說明了自己「內向」(27；5-7)且充滿幻想傾向的個性如何形成，基本上都是為了回應開頭的檢討。總而言之，這種個性使他「能由疑而深思，不能由信而勇往。」(27；9)

然而細究「內向」的原因，我們不能不察覺沈從文埋藏於自我檢討底下的不服。他將「內向」的原因歸咎於舊家庭、私塾教育，以及軍中的腐敗，沈從文再一次提到地方上的殺戮如何慘無人道，自己有時雖因「習慣」而漫不經心，然而終究無法徹底忘懷。³⁹這樣複雜的體悟如同「滿目瘡痍的桃花源」⁴⁰經驗，同時也隱含了沈從文「鄉土小說」的複雜性，在城鄉對視的結構中，都市總是顯得軟弱而無生命力，然而回到生氣蓬勃的鄉土時，卻又發覺那樣的生氣蓬勃，有時候只是一種空洞的反覆，對於「鄉土」的追求因此變得弔詭。換句話說，沈從文對於自己這種不符時代要求的性格的詮釋，基本上和他的小說創作同氣連枝。⁴¹這無疑是一種「文學」的辯護，文學所允許的幻想力量是沈從文面對苦難的支柱，他暗示自己的「內向」其實是不得不然。更令人在意的是，這番自述隱微地對僵固的左翼文學立場提出質疑：幻想並不是小資產階級獨有的毛病，而是受苦受難的人民都可能會有的症狀，而抒情化的鄉土寫作，或是抽象化的思考也不只是文學上的逃避，而是一種促成轉化的能量、一種「困難中的微笑」。⁴²

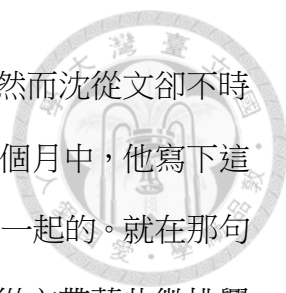
³⁸ 沈從文：〈一個人的自白〉：「新的時代要求於人的是『忘我』『無我』，忘掉或去掉那個小小的，蝸縮的，有限的我，而將『我』溶解於政治進程中，社會要求中，或者說，一個『為下一代合理、進步、幸福』大原則中。」(27；6)

³⁹ 「我看過這種殺戮無數，在待成熟生命中，且居然慢慢當成習慣。一面儘管是成習慣，一面自然即種下永遠不承認強權的結子。」(27；9)

⁴⁰ 借用王德威的修辭。

⁴¹ 「一面是生活屈辱，一面是環境可怕，唯一能救助我的，僅有一點舊小說，和鄉村簡單生活和自然景物，小小的農家水磨拜訪，掘藥，捉鳥，捕魚，獵狐等等小事，沖淡了現實生活一面。這兩者卻同樣影響到將來的生命或工作，這就是在我作品中對平靜鄉村人民生命的理解基礎。」(27；10)

⁴² 「這點印象既在生命成熟時保留下來，到後自然便佔了我作品主要題旨，由《丈夫》、《邊城》都可見出。裡面自然浸潤有悲哀，痛苦，在困難中的微笑，到處還有『我』！但是一切都用和平掩蓋了，因為這也還有傷處。」(27；10) 這段引文是沈從文的夫子自道，也呈現了抒情化的鄉土緣何



這樣一篇自白的文字，表面上是試圖與新的政治氛圍和解，然而沈從文卻不時流露出對於「我」的執著。就在沈從文備受左翼評論家批評的幾個月中，他寫下這篇以文學為辯護的文章，其潛台詞應該是：我其實是與人民站在一起的。就在那句重要的自我診斷：「能由疑而深思，不能由信而勇往」之後，沈從文帶著些微挑釁的語調反問讀者：

有誰在舊軍閥時代，未成年時由衰落過的家庭，轉入到一個陌生雜牌部隊，做過五年以上的小護兵司書的沒有？若你們中有那麼一個人，會說得出生活起始，將包含多少酸辛。這也是人生？就是人生。我就充分經驗過這種人生。這裡包含了一片無從提及的痛苦現實。你們女人中有作過小丫頭童養媳的沒有？作過□□小商店的小學徒，必須侍候許多人煙茶，並將一切小過失推置於她身上承擔的職務沒有？若有那麼一個人，也會說得出相似不同痛苦生活經驗。否定因之在我生命中生長。我的生命並沒有對困辱屈服。我總要想方法抵抗，不受這個傳統力量和環境征服或壓倒。(27；9)

長篇引用這段文字，是為了要呈現沈從文的心急與焦慮。青年時來到北京，他就認定自己是「鄉下人」，有別於都市裡的教授與大學生，且對「兵士與妓女」倍感親切，絕非高高在上的文人。他的文學信仰與「水」相連，而「水」上的一切就包含了他親身經驗過的「土地」與「人民」。然而新中國的「土地」與「人民」，卻與他的體認漸行漸遠，這是如何深刻地讓他感到疑懼與不安？黃錦樹在談論沈從文的「抽象的轉折」時有相當警醒的提示：

相較於其他鄉土作家之被稱為「地之子」，沈從文無疑是「水之子」；水和土都是最具神性的自然象徵。⁴³

而生。

⁴³ 黃錦樹：〈抒情的灰燼——論沈從文後期的寫作〉，《論嘗試文》，頁 150。



黃錦樹這段評論雖然不是在討論〈一個人的自白〉，我們卻從中得到啟發，這位五四潮流裡特異的鄉下人，竟然和最喜歡強調土地與人民的左翼理論家們，產生了理念上的激烈對立？表面的原因是，中日戰爭爆發以來，沈從文就和左翼文人有些齟齬。畢竟「京派」的文學品味養成與作家獨立的堅持，讓他無法認同只作為「宣傳」的文學。不過此處要強調的是，誠如黃錦樹所述，水和土都是重要的象徵，然而如何詮釋土地的能量就因人而異了。〈一個人的自白〉給我們的啟示是，「人與地」⁴⁴未必只能是革命的力量之源，也可以是抒情的發端，「水之子」的自我辯護和「地之子」的政治想像，形塑了兩種文學論述的可能，沈從文藉此突顯了他與彼時政治風潮的尷尬關係。總而言之，〈一個人的自白〉不只是向「新的政府」致意，文中的自省與隱微的怨懟內蘊了革命時代的抒情可能。沈從文此時回首來時路，除了重申相信「新的政府」之外，依然抱有一點幻想的餘緒，或是文學的可能。

在〈一個人的自白〉之後，三月六日沈從文又寫出一篇自傳：〈關於西南漆器及其他：一章自傳——一點幻想的發展〉（1949）。文章主要分成兩個部分，第一部分延續了《燭虛》對於美術與生命啟示的關懷，沈從文再次強調自己「從小時養成，即對音樂和美術的愛好，以及對於數學的崇拜」（27；20），這基本上就是〈燭虛〉之五「表現一抽象美麗印象，文字不如繪畫，繪畫不如數學，數學似乎又不如音樂」（12；25）的重寫。而單就〈關於西南漆器及其他〉來看，沈從文指出自己雖然信仰美術與音樂，卻力有未逮，最終才投注心力於文字。即使如此，他自認為小說中有「詩的抒情與年青生活心受傷的痛苦，交織在文字與形式裡，如何見出畫面併音樂效果。」（27；25）小說書寫是另一種對於抽象之美的表現，雖然它不是最好的形式。這正是沈從文 1940 年代實驗寫作的理由之一，因為文字的形式並非完美，變化風格使其臻至完美便是作家的文學大業。事實上沈從文在 1948 年七月三十日寫給張兆和的信中，就提到要再「寫個一二十本」（18；504），讓人深感他對文學

⁴⁴ 借用沈從文《長河》的篇目。



的寄託尚未死滅，如同〈一個人的自白〉，文學的形式依然有可為。

不過結合三月底的「自殺事件」來看，沈從文經歷了一段異常複雜的心裡過程。〈一個人的自白〉看似要與新政府和解，卻又心有不甘；而〈關於西南漆器及其他〉更為他認定的理想文學形式辯護。種種跡象皆顯示，此時沈從文的文學生命尚未死滅。無奈事與願違，「抽象」的文學籠罩在已然發生的政治風暴中，只能不了了之。沈從文的自殺大概也與此相關，作家自身的思索已臨界極端，然而國共對抗同時也到了最後關頭，內外交迫之下，「美學」化的生命理論與「現象」與「抽象」辯證，演化為美育烏托邦，隨即於極端的政治狀態下方生即滅，彷彿是無可奈何的歷史巧合。由此觀之，〈一個人的自白〉與〈關於西南漆器及其他〉可以說是沈從文文學生命的尾奏，但關於文學形式的討論其實有些無奈，沈從文提倡音樂與美術才是最佳形式，卻又為文學留下不少後路，期待其轉化與昇華，只是最終並無下文。

事實上〈關於西南漆器及其他〉是未完稿，《沈從文全集》的附註提到：「作者在本文手稿首頁旁注『介於這個與自白中應還有八章』。」(27; 37) 這完全象徵著沈從文文學事業的不了了之。而且更耐人尋味的是，沈從文有意無意間預言了人生志業如何轉變——從「文學」到「文物」正好說明了他的一生。〈關於西南漆器及其他〉第一部分結束以後，就談到了戰爭，有趣的是戰爭讓他發現了「西南文物的殘餘」(27; 29)，彼時沈從文應該難以預料，此後諸如此類的文物的殘餘，將要陪伴他度過漫長的劫後餘生。⁴⁵

(二)、關於音樂：「抽象的抒情」作為一種生命的「辯證法」

本小節不會細談沈從文漫長的劫後餘生，而是想討論作家如何在瘋狂與「自殺事件」之後，修復破碎的自我，跨入新中國。因為從「文學」到「文物」的轉變，以及抽象審美在這個臨界時刻中的意義，仍有不少值得深究的話題。沈從文的「文

⁴⁵ 關於〈關於西南漆器及其他〉的寫作的背景，可以參考罕麗姝：《詩與物的抒情史：論沈從文後期的文學與物質文化史書寫》，頁 38-39。



學」其來有自，「文物」則是抒情的弔詭後續，然而在 1949 年這關鍵的一年裡，促成轉化的——不管是告別富於幻想的自己，或是相信「新的政府」——其實是音樂。首先，音樂在〈關於西南漆器及其他〉亦有跡可循：

只有一件事給我生命以力量和信心回復，即僅具啟發性的音樂。為的是一切偉大樂章的組成，不是傳統觀念的強迫，卻反映作曲者對於生命或情緒所作的自由解釋。作者既有生命悲哀或歡悅，嚮往和傾注，有願望受挫折以後的突進，以及對人性脆弱的根觸感懷，由於生命經驗複雜的綜合，而經過重新整理排比，從一種形式中完全重現，即有鼓勵或撫慰，重在將一個全人格溶解於音程中，回復其本來作用。(27；22)

將生命經驗重新編整，於音樂的形式中重現，無疑也是一種「抽象的抒情」，然而這種「抽象的抒情」如何可能？如何運作？文中已有暗示，即是「溶解於音程中」。此處的「溶解」與「音程」不容小覷，因為沈從文自殺獲救後精神狀況反覆，除了許多評論者都談到的幾篇重要日記之外，還有三首新詩的創作，分別是〈第二樂章—第三樂章〉、〈從悲多汶樂曲所得〉和〈黃昏和午夜〉。沈從文明顯是想從音樂中尋求拯救，由此觀之，音樂聯通其「自殺事件」前後，應有值得深思之處。沈從文究竟是如何「溶解」在音樂中？而在自殺前後「溶解」的意義又有何變化？

王德威以 1949 年三月二十六日(沈從文於兩日後自殺)的一封明信片為線索，解釋明信片上張兆和二十年前攝於中國公學的照片，如何震撼了沈從文，終而成為死亡的誘惑。⁴⁶除了相片的「刺點」所引發的創傷之外，王德威也指出沈從文在自殺之前，幻聽不絕於耳——尤其是杜鵑啼喚之聲，杜鵑啼聲不斷吸引沈從文沉浸到過往形塑的小說世界中。而此處想要強調的是，相片(視覺)所引爆的毀滅力量與沈從文的自殺有千絲萬縷的關係，然而另一條關於聲音(聽覺)的線索，既是瘋狂

⁴⁶ 詳細論述見於王德威：《史詩時代的抒情聲音》，頁 182-188。



的徵兆，也是獲救後重新獲得救贖的可能。


1949年四月沈從文出院，六日他再度「自我檢討」，診斷自殺的緣由，他認為：

五年前在呈貢鄉居寫的《綠魘》真道理，提到自己由想像發展，常常扮作一個惡棍和一個先知，總之都並不是真的。真的過失只是想像過於複雜。而因用筆構思過久，已形成一種病態。從病的發展來看，也必然有瘋狂的一天，惟不應當如此和時代相關聯，和不相干人士相關聯。從《綠魘》應當即可看出這種隱性的瘋狂是神經過分疲勞的必然結果。(19；31)

這段文字可作為「色魘」書寫中，如何埋藏了「瘋狂」線索的重要旁證，沈從文似乎已經釐清了瘋狂之所由。但我們仍然能察覺他的不安，引文中提到的「不應當如此和時代相關聯」才是最難解的地方。如前所述，沈從文的瘋狂其來有自，不過他的瘋狂與「時代」的交遇才是促成悲劇的關鍵：「色魘」書寫中的聲色交混、審美抽象，以及「道德的極致」的想像，狂飆而失速於新中國的規訓之中，它的「脫軌」是難以言喻的歷史巧合。追根究底，沈從文的不安是，這些「瘋狂」其實與旁人或「時代」都「不相干」，只是「個人」的問題；然而尷尬的是，新中國恐怕不會容忍沈從文這樣的「個人」。

五月張兆和進入華北大學，而沈從文還徘徊在精神危機中。五月三十日沈從文寫下著名的〈五月卅下十點北平宿舍〉。王德威從沈從文陷於現實與記憶的模糊處境切入，指出「這是大劫毀來襲前靜謐的剎那，也是指向未知天啓的神祕一刻」⁴⁷，暗示這篇文章不只敘及劫毀中的前世今身，更替未來的方向找到了線索。然而本文不從記憶切入，而是接續聲音與幻聽的線索再做延伸，因為在現實與幻境之中，沈從文聽到了各種聲音：

⁴⁷ 王德威：《史詩時代的抒情聲音》，頁166。




十分鐘前從收音機中聽過《卡門》前奏曲，《蝴蝶夫人》曲，《茶花女》曲，一些音的漣漪與波谷，把我生命帶到許多似熟習又陌生過程中，我總想喊一聲，卻沒有作聲，想哭哭，沒有眼淚，想說一句話，不知向誰去說。（19；42）

我希望繼續有音樂在耳邊回旋，事實上只是一群灶馬悉悉叫著。我似乎要嗚咽一番，我似乎併這個已不必需。我活在一種可怕孤立中。（19；43）

夜靜得離奇。端午快來了，家鄉中一定是還有龍船下河。翠翠，翠翠，你是在一零四小房間中酣睡，還是在杜鵑聲中想起我，在我死去以後還想起我？翠翠，三三，我難道又瘋狂了？（19；43）

沈從文先是聽到了可能可以轉化生命困境的「音樂」，然而隨後又彷彿聽到了如同自殺前夕的「杜鵑聲」。筆者以為這些「在耳邊回旋」的種種，正好說明了聲音如何影響自殺前後的沈從文。杜鵑聲代表沈從文過去的小說與幻想，不管是翠翠或是三三，都是作家筆下美麗純善的鄉間少女，她們彷彿從虛構游離到現實，成為永恆的形象。然而詭異的是，她們竟卻被沈從文視為「瘋狂」的表徵，換言之，這彷彿是一個精神狀態的隱喻，過去那個投注全副心力於寫作的「我」，深陷於在「杜鵑聲中」。昔日的文學事業正延伸、變化為今日的瘋狂，糾纏著即將進入新中國的沈從文。而耳中異於「杜鵑聲」的，是收音機播放的「音樂」，沈從文暗示這些音樂具有特殊的力量，正在引導他走向一個「似熟習又陌生」的新生命境界。

我們可以從兩種聲音——「杜鵑聲」與「音樂」——發現一種拮抗或辯證的意義：前者代表了瘋狂的後遺症，後者則是轉化的契機；兩者同是聲音，卻呈現出兩種極端的結果。雖然這些聲音可能都有「幻聽」的成分，不過相較於「杜鵑聲」，收音機裡流出的「音樂」似乎比較有發展、變化的可能。而且「音樂」絕對不同於



「杜鵑聲」，它是人為組織的聲音，且有特定形式與指向。由此推之，如果沈從文的瘋狂表徵為毫無章法、不受控制的「幻聽」，那如何梳理、編排這些混雜的聲音，就成為了治療瘋狂的可能。極端一點來說，沈從文走出瘋狂的過程，其實可以視為如何轉化「聲音」的過程——就文本的線索而言，即是如何將「杜鵑聲」轉化為「音樂」？這樣的說法並非無稽之談，沈從文過去就認為音樂可以重新組織人的情緒：〈北平通信〉那一系列以音樂檢驗、治療、陶養人情的「胡言夢囈」，不就是類似的方法？配合〈北平通信〉中的美育烏托邦來看，「音樂」不只拯救了「個人」的情緒，甚至體現為「群體」的完美願景：

此時誠需要一種嶄新人生哲學，來好好使此多數得重新分工合作，各就地位，各執樂器，各按曲譜，合奏一新中國進行曲。

惟音樂雖能使人類情感諧和，必樂曲、樂隊、樂人三者齊備而又合作方可期望見出效果。余私意誠深深盼望此樂隊之組織，能包容廣大。(14；397)

這樣一首「新中國進行曲」組織了所有人民，「音樂」不只作為進步的隱喻，更是團結人民的全新組織形式。換句話說，「音樂」在抽象意義上是有秩序的聲音，在現實層面則是眾人各司其位的表現。沈從文藉此告訴讀者，音樂體用如一的表現，是個人與國家合作的最美好形式。結合 1949 年的「自殺事件」來看，沈從文似乎發現了拯救「瘋狂」的方法，如果音樂可以統整個人與國家，那他與新中國的隔閡是否因此有了轉機？從同年裡沈從文自殺獲救以後，寫下的〈第二樂章——第三樂章〉、〈從悲多汶樂曲所得〉和〈黃昏和午夜〉三首新詩來看，答案似乎是肯定的。

同樣在五月，沈從文也寫下〈第二樂章——第三樂章〉，詩中展現了聲音碎散的危機。這首詩的第四、五節寫道：




四

你說這樣，那樣，作這樣，那樣
完全是輓歌的變調。
沒有想像，沒有悲哀，
沒有自己，這裡那裡讓一切佔有，
豐富了一切，也豐富了歷史的沉默。
沒有生命的火還是在燃燒。
正切如一個樂章在進行中，忽然全部聲音解體，
散亂的堆積在身邊。

五

稍稍引起小部分聽眾驚愕和惋惜，
大部分卻被《鬧元宵》的鑼鼓聲音吸引過去。
這一堆零散聲音，
任何努力都無從貫串回復本來。
繩子斷碎了，任何結子都無從
只是在樂聲中遇到每個音響時，
彷彿從那一堆散碎聲音中還起小小共鳴。(15；213-214)

這首詩無疑回應了上文提到的「兩種聲音的辯證」。首先沈從文對於這段時間聽聞的種種指示感到懷疑，擔心完全遵循指示終將導致「沒有自己」，個人所抱持的一切付諸「歷史的沈默」，而這個抽象的痛苦思索如同樂章「全部聲音解體」，只能是「輓歌的變調」。仔細來看，此處的「兩種聲音」指的是「解體的聲音」與「進行中的樂章」，樂章本該是有組織的聲音，如今卻毫無秩序，隱喻了生命不能自主，歷史也因此變得空洞。沈從文正是在這個混亂的情境中，試圖尋找「共鳴」。共鳴



是組織聲音的基礎，如何重新黏附，使「解體的聲音」復歸樂章的形式，暗示了作家如何脫離離群困境（解體四散而互不關聯的聲音）的可能。綜上所述，我們看到沈從文病中的「自我檢討」，如何與兩種聲音的辯證結合。然而筆者想進一步追問的是，「散碎」與「共鳴」之間的變動，只是詩的比喻筆法而已，還是具有更深刻的意義？

六月時丁玲與何其芳同到沈從文家中探望他，丁玲更是勸他要盡快「拋掉自己」，七月時老友巴金、李健吾等人也都曾來探望沈從文。沈從文的精神狀態逐漸穩定，八月時卻離開了北大國文系教職，轉到北平歷史博物館工作——從文學到文物的轉業至此大致完成。然而到了九月中，沈從文又寫下了〈從悲多汶樂曲所得〉，而在本月二十日寫給妻子的信件中，沈從文認為自己已經逐漸恢復了理性，脫離瘋狂——透過音樂重新組織自我的治療方法，彷彿有了一點成效。

細讀〈從悲多汶樂曲所得〉，聲音的辯證不只是紙上談兵，而是企求重造生命形式的方法。延續〈第二樂章——第三樂章〉對「共鳴」追求，〈從悲多汶樂曲所得〉有了更清楚的表達，第一段即寫道：

——「我思，我在。一切均相互依存。

我沉默，我消失，一切依舊存在。」

當我完全放棄了思索，隨同

一個樂章而進行復進行時……

便覺得生命逐漸失去了約束，

在分離，在融解，隨樂曲音流作無邊際氾濫，

如一泓清冷，奔湍急瀑，鑿谷陵澗而前。

節律引我上升，我上升，

節律引我下降，我下降，

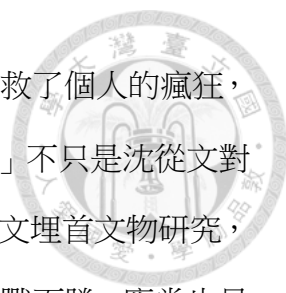


人類一切樸素真理和透明智慧，
通通被譯成節奏與旋律，
於反復發展中，將生命
由煩躁、矛盾，及混亂，
逐漸澄清瑩碧，純粹而統一。(15；216)

五月時沈從文還對接受指示，事事被要求「作這樣，那樣」感到不滿，因而顯得游移不定。此時他已經「完全放棄了思索」，全心投注於樂章的進行。這顯然不無向新中國輸誠的意味——詩的第二段就清楚地說明，自己是如何「深深溶會於歷史人民悲喜中」(15；219)。但我們也不應完全忽略沈從文「個人」的用心。仔細來看，詩中的「放棄了思索」，是為了讓音樂引領自己，隨著旋律、節奏起落，這並不是作家將生命比喻為音樂，而是將生命體現為音樂。不難察覺這正是一種「抽象的抒情」——生命變動不居，需要一種全新的形式使之常駐。極端一點來說，也可以視為沈從文試圖肉身證道的過程，他正把自己的思索與經驗「譯成」音樂，藉此統整生命中的混亂，使之昇華到「純粹而統一」的境界。不僅如此，沈從文還以為這樣的體認與實踐，如同：

我接受了愛，接受了人生，
測驗了生命的涵容和深度。
從總合中學習了一課辯證法。(15；223)

「辯證法」是歷史唯物主義的話語，在沈從文過往的作品中並不常見——過去他對類似概念的說法應該是「實二而一」，如今被巧妙地接引於此。這讓我們發現了一個耐人尋味的問題：「抽象的抒情」其實可以是一種生命的「辯證法」？這牽涉到沈從文面對新中國的態度，此刻他雖然已經向共產黨的政治願景靠攏，從結果上來



看是「純粹而統一」的，然而過程卻頗堪玩味。他先是透過音樂拯救了個人的瘋狂，再將這種抒情的傾向溶解於集體想像之中，緣此，「抽象的抒情」不只是沈從文對生命與藝術形式的思辨，也是與新中國磨合的潤滑劑。往後沈從文埋首文物研究，自稱要弄清楚封建的歷史與文化究竟為何物，方能知己知彼、百戰百勝，應當也是承接這個脈絡。⁴⁸總而言之，不管是「抽象的抒情」或是「辯證法」，都離不開音樂的啟示。從〈第二樂章——第三樂章〉走向〈從悲多汶樂曲所得〉，我們發現散碎的聲音逐漸重新結合，新的樂章逐漸成形。與此同時，新的組織形式象徵了生命重獲肯定，透過寫詩來自我檢討，曾經與「人民」脫節的沈從文，想像自己即將與「人民」會合，一同進入「人民共和國」。

九月中沈從文完成了〈從悲多汶樂曲所得〉，本月二十二日他又提筆寫起長詩，最終在十月一日寫成〈黃昏和午夜〉。全詩分成兩章，分別是「黃昏」與「午夜」。第一章「黃昏」主要描述歷史如何從「帝國封建」(15; 225)走向全體人民的解放，亦不乏稱頌劉少奇，讚嘆毛澤東的語句，在此不再贅述。值得注意的是沈從文再次提到，這又是「一課辯證法」(15; 231)：

「靜者如山，歲月雖變它少變，
動者如水，或堅冰墮指，
或雲霞郁蒸，永遠在變易。」
生命的可哀和可愛，或即它在變易中的
脆弱與堅強長相混相廁，
是一物的兩面，是一物兩極。
一切存在的意義，即因為
有它的不斷變更和發展。
人和人彼此榮枯相連，個別不同的夢，

⁴⁸ 可參考沈從文於 1949 年十二月二十五日寫成的〈政治無所不在〉(27; 38-48)。



游離和黏合，都無不在「因」和「律」中各有約束，
又還從參商逆誤間猝然分解，突破，
為紅牆和黃昏，於長遠沈默裡，
看人事倏忽，衰落和興起。(15；227-228)

毛澤東的思想，一種樸素的政治哲學，
和中國萬萬人民素樸的心結合後，
所作成的各式各種發展，
必然會把人類帶入一個嶄新歷史榮光中！（15；231）

承接上文討論，沈從文進一步寫下了對「辯證法」的理解，緣此我們得以更細緻地看「實二而一」與「辯證法」的關係。「實二而一」的說法源自沈從文對於複雜人事的理解，是指生命狀態的多種變化，不可能偏執一端，所以對立的狀態能交替表現於同一人事物上。此說法與 1940 年代的「美學」化生命理論與社會批判有關，⁴⁹簡單來說，「實二而一」著重在作家個人的體悟，合二為一，是要超越對立，從「一」中看出生命形式的多元。然而〈黃昏和午夜〉的重點卻不在於生命的多元展現，而是矛盾的「變易」與歸趨，不管是「可愛與可哀」、「脆弱與堅強」，或甚至是天地自然、氣象遷化，一物兩極的流變是為了迎接最終的融會貫通。「辯證法」是護持社會發展方向的指導力量，國家領導人最終會藉此融合人民的心——生命縱使如何複雜多端，都將統合於新中國的「歷史榮光」中。

事實上 1949 年十月一日是一個特殊的日子，毛澤東在這一天宣布中華人民共和國成立，沈從文在這段日子裡作詩描寫「辯證法」，顯然與此有關。不過有趣的是，在〈黃昏和午夜〉的第二章，「午夜」降臨，開國大典的喧囂逐漸沉寂之後，沈從文又在寂靜之中聽到了特殊的樂音：

⁴⁹ 最清楚的例子是沈從文 1940 年發表的〈談人〉(14；129-132)。



十一點過半，一切靜寂。
北京城二百萬市民大半已入睡，
一章不知名的樂曲，
百年前萬里外一個陌生作曲者，
來自生命深處泛濫出的
反復旋律和小小節逗，
在起始融解我並重鑄我，
把一個活過半世紀孤立者的
成見、褊持、無用的負氣，
無益的自卑，以及因此矛盾
作成的一切病的發展，
於時移世易中的理性潰亂，
都逐漸分解和統一於一組繁複柔和音程中，
直透入我生命，浸潤到生命全部。(15；231-232)

詩中這一首不知名的樂曲不知是從何而來，卻在夜裡萬籟俱寂的時刻，忽然撼動了沈從文的心情。如果僅根據詩中的線索來看，我們很難判斷這究竟是現實中播送的音樂，抑或是作者的幻聽，然而不論如何，沈從文從中發現了重生的可能。「百年前萬里外一個陌生作曲者」能觸動沈從文的心弦，暗示了不同歷史時空下「彼此生命流注，無有阻隔」的可能，這位「陌生作曲者」無疑也是「抽象的抒情」的實踐者。他將自己的生命梳理為樂曲，並影響了病中逐漸康復的沈從文。詩中亦提及音樂讓沈從文經歷了從「分解」到「統一」的過程。配合〈第二樂章—第三樂章〉來看，「分解」的意義是將原本自以為完足的生命，析分成碎散的聲音，唯有先將其拆碎，才有重新組裝，進於「統一」的可能。這也是「辯證法」的延伸，沈從文自


陳過往的「孤立」，經過瘋狂混亂、思緒破碎之後，終於藉由音樂重整自己，跨入新中國。經過重整之後，全新的「我」終於重生：



一切的綜合，通過種種的掙扎，
從搖搖欲墜的帶露螢火，
到煜煜中天的白色星子，
成朝霧明滅一片報曉陽光，
於舊時代半世紀全程跋涉的回復，
慢慢的又彷彿
重現出一個小小生命，一個「我」，
由點點滴滴重新黏合凝聚而成形，
既善良溫和，又愚蠢無知，
依舊是單純中有駁雜，堅強中有脆弱。(15；232)

大體來說，經過音樂的改造之後，符合新中國的新式主體終於成形。事實上過去沈從文對於詩中提及的集體的「我」戒慎恐懼，重視個體獨立的沈從文，也因此對於共產黨的主體改造充滿懷疑。然而從「自殺事件」的後續來看，瘋狂竟然成為必經之途——經過對矛盾的反省，終於促成自我改造的契機。不過這筆者想要指出的是，曾經固守自由主義知識份子立場的沈從文，經歷新中國思想規訓的過程其實是相當複雜的。1949年以後的沈從文基本上信任黨的教育，然而除了外在的學習機構，或是親友鼓勵之外，沈從文也經歷了個人的、內在的改造歷程。〈黃昏和午夜〉中這個新式的「我」，不只是回應意識形態國家機器的召喚而形成的，更蘊含了一種自我的技術，而這個透過「音樂」完成的「自我技術」，就是「抽象的抒情」。⁵⁰

⁵⁰ 關於「意識形態國家機器」的概念，是借鑑阿圖塞的說法；而「自我技術」的說法，則是源自傅柯的討論。阿圖塞與傅柯的理論，如何與沈從文進入新中國的主體改造比較討論，第六章結語中有更完整的敘述。



「音樂」或是「抽象的抒情」作為沈從文重造生命的自我技術，源自 1940 年前後對生命象徵的思索，最終演變為美育烏托邦得以實現的關鍵技術，在沈從文從文學家過渡到文物學家的過程中自成脈絡。行文至此，我們應該可以肯定：「抽象的抒情」其實就是一種生命的「辯證法」，如同〈黃昏和午夜〉這首意味深遠的長詩，第一章「黃昏」是對「辯證法」的闡釋，第二章「午夜」則引申了「音樂」在自我改造中的作用。進一步來說，前者是表達對革命領導人（國家意識形態）的信服；後者則暗渡了對全新生命形式（抽象的抒情）的皈依，兩者合而觀之，完整地展現沈從文度過 1949 年的姿態。




第六章

結語




本文的思考起點為沈從文 1949 年的「自殺事件」。關於此事，在沈從文 1940 年代的生命史與文學表現中有最清楚的線索，然而單靠這些「後期的寫作」，未必能完滿地回答這個複雜的議題，我們必然要參考作家完整的寫作脈絡。將時間往回推，其實沈從文的風格轉變在 1930 年代末期即有跡可循，這是讀者有目共睹的，然而既然要談轉變，則不可不探討前後差異與變化的因由。而經過本文的討論，筆者以為關鍵的線索其實就是「神」。「神」的概念作為沈從文寫作意識中的伏流，在不同時期有不同的展演，這不只體現為「另類」現實主義寫作的倫理承擔，也是作家的烏托邦衝動——對於「現代」秩序的重新想像。

首先，自 1920 年代末至 1930 年代，沈從文即憑藉著「湘西」的視野，對「現代政治」提出質疑，而沈從文從「湘西」中調度出來的批判視野，即是「神的秩序」。此處的「神的秩序」配合「自由戀愛」的情感啟蒙，以及「無政府主義」的誘惑，召喚著「湘西現代性」降臨。以苗族傳奇為根基，一種純粹化的鄉土抒情敘事逐漸成熟，同時我們也看到沈從文如何成其名聲。有趣的是，沈從文對於「神」的想像尚未止息，「神」的想像糾纏著貫穿於苗族傳奇與鄉土抒情敘事的「愛欲」線索，在 1930 年代後期逐漸膨脹。「愛欲傳奇」由舊變新，「神」也從湘西水土中的想像秩序，變為「審美」經驗的核心。事實上在 1930 年代，沈從文與京派批評家多有往來，呼應朱光潛等人的美學論述，培養「審美」意識彷彿成為庸俗人心的救藥，沈從文的「審美」思維亦由此混入創作之中。話雖如此，沈從文結合「審美」思維的寫作實踐，遠遠超過藉由藝術鑑賞養成主體的想像工程。在「新愛欲傳奇」中，「神」被視為「抽象」的價值根本，是審美的應許之地。同時沈從文又透過小說表示，「抽象」的根基必然緣於「現象」的赤裸呈現。「愛欲傳奇」演變至此，沈從文已經逐步接近瘋狂。



通過 1930 年代，1940 年代初期沈從文透過《看虹摘星錄》，將「神」的審美意義操演至極限——將「現象」之美凝縮在女體之艷麗中，又藉由凝視艷麗，讓抽象的「神」顯影。然而沈從文一廂情願的神性追求，暴露了審美的弔詭，那從女體之艷麗中得到的「抽象」，真的是毫無遮蔽的「道德的極致」嗎？筆者認為顯然不是。事實上沈從文對於抽象審美的追求，與情感經驗的混亂互為因果，而對於女體之艷麗的想像與寫作，確實也不無用文學妝點自己婚外情的可能。然而此處要強調的是，縱使沈從文的「新愛欲傳奇」並非「道德的極致」，然而作家對於抽象審美的神性追求與思想困境，卻有其真實性與重要性。沈從文有意無意間暴露了「審美」的重要關卡，即美學意義下的「審視」，其實帶有自我顛覆的可能。關鍵在於身體的兩面性，當沈從文從「抽象」回推「現象」，又將極致的「現象」指定為「色相」時，「新愛欲傳奇」的啟示與困境同時形成了，因為「色相」雖然帶有超越的可能，但總也牽引出耽溺的風險。

「新愛欲傳奇」的寫作讓「神」的概念抽象化，沈從文的思考卻也因此陷入困境。不過在《摘星錄·綠的夢》之後，沈從文的「露骨」寫作消失了，面對當時批評家的質疑、婚姻生活的波折，以及戰爭底下的動亂遷徙，沈從文逼迫自己走向極端，思考全新的書寫可能。緣此，《七色魘》所蘊含的全新可能與「瘋狂」即將到來。整體來說，《七色魘》基本上是一個感官的寓言，沈從文將「新愛欲傳奇」中的「神」帶入「現象」與「抽象」的辯證，而辯證的過程其實就體現在感官摹寫的改造計畫之中。沈從文延伸《看虹摘星錄》的摹寫技巧，展示了「沒有距離的觀看」如何作為辯證「現象」與「抽象」的突破口，將「美」的體驗與啟發，帶回「感官」的運作層面，而文學（感官摹寫）的介入則成為關鍵的指標。弔詭的是，《七色魘》雖然暗示了感官摹寫的全新可能，然而沈從文的思想困境並沒有完全解決，「瘋狂」的線索不斷在字裡行間閃現。更耐人尋味的是，思想的「瘋狂」尚未解決，沈從文的烏托邦衝動在此之後又變得更加熾烈。《七色魘》中的篇章大致完成於 1947 年，而 1947 年底至 1948 年，沈從文延續 1940 年代初期《燭虛》中的「美學」化生命



理論，透過《北平通信》大談「美育」烏托邦的可能。面對中日戰爭後緊接國共內戰的慘烈境況，以及日趨嚴厲的文藝批評，沈從文的「美育」烏托邦顯得如此天真。更嚴重的是沈從文的「不識時務」，他帶著從《看虹摘星錄》到《七色魘》的「瘋狂」思想，混合《燭虛》與《北平通信》的「美育」烏托邦，衝進新中國將臨的政治環境，最後終於釀成「自殺事件」。總而言之，這是沈從文「自殺事件」在文學中的發展脈絡，也是「政治壓力」與「情感生活挫折」（廣泛來說即「作家個人瘋狂」）之外的理解視角。

承上所述，之所以強調是「之外」的視角，是為了回應歷來對沈從文「自殺事件」的討論。過往的討論基本上糾纏於「政治壓力」與「作家個人瘋狂」兩種說法。然而本論文想要提出的觀點是，不管是「政治壓力」影響較大，或是「作家個人瘋狂」影響較大，或甚至是兩者兼而有之，基本上都無法完滿地解釋沈從文的「自殺事件」——因為此二者或許根本不該相提並論。在此有必要再次引用沈從文 1949 年四月六日的日記：

五年前在呈貢鄉居寫的《綠魘》真有道理，提到自己由想像發展，常常扮作一個惡棍和一個先知，總之都並不是真的。真的過失只是想像過於複雜。而因用筆構思過久，已形成一種病態。從病的發展來看，也必然有瘋狂的一天，惟不應當如此和時代相關聯，和不相干人士相關聯。從《綠魘》應當即可看出這種隱性的瘋狂是神經過分疲勞的必然結果。(19；31)

「政治壓力」是事實，「作家個人的瘋狂」也是事實，然而誠如作家自述——作家個人的「瘋狂」根本「不應當如此和時代相關聯，和不相干人士相關聯。」沈從文「自殺事件」的悲劇在於政治壓力的蠻橫侵襲，讓文學喪失了獨立的空間。換言之，沈從文要為了寫作「瘋狂」，是作家個人的造化，然而事情陰錯陽差地發生在 1940 年代，個人的「瘋狂」也成為「人民」的議題，政治勢力介入後遂釀成了悲劇。藉

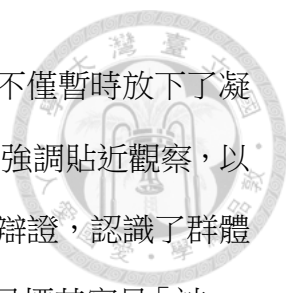
此重讀〈抽象的抒情〉的結尾，難怪沈從文要說「知識分子見於文字、形於語言的一部分表現，當作一種『抒情』看待，問題就簡單多了。因為其實本質不過是一種抒情。」（16；535）作家的個人話語，唯「自我調整」（16；535）而已，「夢囈」（16；535）而已——其潛台詞或許是：「時代」與「不相干人士」最好都不要插手。

回到文學創作來看。雖然從《燭虛》、《看虹摘星錄》到《七色魘》與《北平通信》，基本上呈現了「神」的啟示如何從「審美」的超越可能性，變為「瘋狂」的潛伏因子，但我們不能忽略沈從文「後期的寫作」確實充滿潛力。從「抒情」與「現代主義」的交錯視野，到「抽象的抒情」的文論建構，都有值得讀者細細反省的地方。而就過往的沈從文研究而言，論者多將沈從文 1930 年代後期以來的「神性」與「抽象」，歸諸於楚地巫文化的神祕淵源，然而津守陽發人深省的研究已經指出，「感官摹寫」也是考察作家風格轉變的重要線索。筆者亦基於此立場，重新詮釋沈從文的「後期寫作」。整體來看，沈從文在 1940 年代的風格轉變，其實是轉化了 1930 年代前期透過「靜定的觀察」所完成的創作（《邊城》是最成熟的表現），變為追摹「流動的抽象之美」的寫作實驗。其中《燭虛》和《看虹摘星錄》聚焦在具體感官經驗的摹寫（深入對象），《七色魘》則轉回觀察者（寫作者）自己的感官本身（眼睛），最終演變為極端的寫作實驗與思想困境。

總而言之，沈從文 1940 年代的思考、寫作與生命曲折，可借用〈水雲〉與〈抽象的抒情〉中的「人」、「我」關係來總結。首先，〈水雲〉述及戰爭改變了歷史，也「重造了人與人的關係，以及這個人在那個人心上的位置」（12；119），而結合作家的創作歷程來看，這樣的改變促使沈從文從「現象」走向「抽象」：

失去了「我」後卻認識了「人」，體會到「神」，以及人心的曲折，神性的單純。（12；120）

沈從文對「人」性的體認，本來是從「我」的深刻觀察出發，在 1930 年代以前大



抵是如此。不過〈水雲〉中的沈從文顯然有了改變。此時沈從文不僅暫時放下了凝鍊的抒情筆法，朝向晦澀的象徵與複雜的聯想，也逐漸告別過去強調貼近觀察，以便如「實」描寫的「我」；且自認為透過「現象」與「抽象」的辯證，認識了群體（「人」）的真實狀態。更有甚者，「人」只是中介，沈從文的終極目標其實是「神」。筆者以為這構成了沈從文 1940 年代寫作的核心動機，他試圖將湘西的「神的秩序」轉變為「審美」的體悟，因而形成了龐大的「抽象化」工程。美學化生命理論與美育烏托邦，彷彿都近在眼前。事實上沈從文此時談論的「神性」，一點都不「單純」，《七色魘》已經鋪陳了不少的「瘋狂」線索，更別提《北平通信》裡令人錯愕的政治狂想。諸如此類，既是「抽象化」的啟發，也是「抽象化」的風險。不過潛藏在沈從文筆下，延續到 1960 年初的〈抽象的抒情〉中的抒情傾向，終究提供了另一條道路。〈抽象的抒情〉著名的開篇語即是：

照我思索，能理解「我」。

照我思索，可認識「人」。(16；527)

雖然以 1949 年後沈從文的境遇來看，「抽象的抒情」其實是政治壓迫底下沒有辦法的辦法，¹但這段文字與〈水雲〉最大的差異在於，來回於「人」、「我」之間的沈從文，拋卻了晦澀朦朧的「神」。「抽象的抒情」最終還是將生命難以把握的流動性，收束在切實的藝術形式中，而不是「色相」花枝招展的審美體驗，或烏托邦式的政治幻夢裡。

藉由〈水雲〉與〈抽象的抒情〉的演繹，我們得以再次回顧本文的核心問題——沈從文的「自殺事件」。事實上沈從文的瘋狂與自殺，摻雜了不少歷史的偶然因

¹ 可參考〈抽象的抒情〉後段的敘述：「事實上如把知識分子見於文字、形於語言的一部分表現，當作一種『抒情』看待，問題就簡單多了。因為其實本質不過是一種抒情。特別是對生產對鬥爭知識並不多的知識分子，說什麼寫什麼差不多都像是即景抒情，如為人既少權勢野心，又少榮譽野心的『書呆子』式知識分子，這種抒情氣氛，從生理學或心理學說來，也是一種自我調整，和夢囈差不多，對外實起不了什麼作用的。」(16；535-536)「抒情作家」莫可奈何的姿態其實很卑微，但我們卻從中發覺文學擺脫政治約束的微弱契機。




素，過去論者提出的婚外情事與政治壓力都不容忽視，然而在文學中討論這個事件，依然有其必要。於此我們同樣可以借助沈從文的夫子自道，沈從文曾為後來沒有成功出版的《看虹摘星錄》寫過後記，以下摘錄一段來看：

吾人的生命力，是在一個無形無質的「社會」壓抑下，常常變成為各種方式，浸潤泛濫於一切社會制度，政治思想，和文學藝術組織上，形成歷史過去而又決定人生未來。這種生命力到某種情形下，無可歸納挹注時，直接游離成為可哀的欲念，轉入夢境，找尋排泄，因之天堂地獄，無不在望，從挫折消耗過程中，一個人或發狂而自殺，或又因之重新得到調整，見出穩定。這雖不是多數人所必經的路程，也正是某些人生命發展一種形式，且即生命最莊嚴一部份。(16；344)

這篇發表於 1945 年的〈《看虹摘星錄》後記〉，幾乎是一語成讖。沈從文的「愛欲傳奇」果真轉入「夢境」般的抽象境界，而「天堂地獄」的對比則延續了《摘星錄·綠的夢》中的超越與耽溺，將「審美」的啟示變為「抽象」的誘惑，導致創作者「發狂而自殺」。然而，這個「路程」並非完全的悲劇，沈從文寫道這其實是「生命最莊嚴一部份」。那「發狂而自殺」究竟如何「莊嚴」？關鍵就在 1949 年沈從文精神狀態反反覆覆底下所完成的〈黃昏和午夜〉中。沈從文將化用歷史唯物主義的語彙，發展出「生命的辯證法」。在「黃昏」時，沈從文接受了國家的意識形態；在「午夜」後，又透過「抽象的抒情」重造了集體中的「我」。

沈從文與國家的意識形態，在此產生了微妙的互動。面對這個耐人尋味的話題，我們不妨借鑑阿圖塞對於歷史唯物主義的思考。阿圖塞面對二戰後史達林主義的危機，以及 1960 年代至 1970 年代初的社會運動潮流，試圖革新黑格爾化的馬克思主義，並重建歷史唯物主義的革命性。阿圖塞批判了「否定之否定」的辯證法，認為藉此生成的「主體」是「人道主義者」的幻想，實質上只是黑格爾式唯心主義



的虛構。²而促成這個「主體」生成的「雙重鏡像結構」，即是「意識形態國家機器」的操作核心。總結來說，「個人」是被國家「傳喚」成「主體」的。³回到沈從文，他所刻畫的「黃昏」，不正體現了這個過程？一方面表現出自己的「獨立」思索——以寫詩探索內心的文學者姿態現身，⁴另一方面卻暗示了這終究是回應新中國的「傳喚」——詩中總要突出「毛澤東的思想」與「歷史榮光」的號召。緣此，在〈黃昏和午夜〉中生成的「主體」，既屬於「個人」的思索，也屬於「國家機器」運作的結果。由此看來，沈從文陷入了阿圖塞所說的「主體」與「大寫的主體」互相承認的「雙重鏡像結構」中。唯獨可議的是，在「黃昏」之後的「午夜」裡，沈從文的「幻聽」彷彿又出現了，而且還透過音樂重新塑造了「我」，這是否能被詮釋為「意識形態國家機器」底下的漏網之魚？詩的結尾雖然停留在「人民」的集體視野之中，但過程還是值得細究。沈從文在「午夜」裡引入了〈從悲多汶樂曲所得〉中的段落：

因之如面對窄門，從一線渺渺微光中，
看到千萬人民在為他人，為後代，
依照那幅同一形式大藍圖，
用種種不同實踐，在建設那個新的時代，新的世界，
有哭泣歌呼以及千萬種不同鬥爭，
於地面各處促成變革和進步。

² 本文對阿圖塞的理論與馬克思主義的發展的理解，是參考 Alex Callinicos 的討論。簡單來說，馬克思主義在轉化為「一般理論」的過程中，借助了黑格爾的辯證法，然而辯證法的思維被第二國際的馬克思主義者解釋為「自然的必然性」。1920 年代葛蘭西與盧卡奇等人對此感到不滿，他們試圖重思黑格爾的辯證法，找回革命性，避免改良主義的失誤。而阿圖塞的反省雖與葛蘭西與盧卡奇等人的思考結果不同，但刺激他們思考、反省的動機卻有異曲同工之處。詳細論述可參考 Alex Callinicos 著，杜章智譯：《阿圖塞的馬克思主義》（臺北：遠流出版社，1990 年）。

³ 「意識形態把個人傳喚為主體」是阿圖塞的極具啟發性的論述。詳細論述可參考阿爾都塞著，陳越譯：〈意識形態和意識形態國家機器（研究筆記）〉，《哲學與政治：阿爾都塞讀本（下）》（長春：吉林人民出版社，2010 年 11 月），頁 269-315。

⁴ 〈黃昏和午夜〉是沈從文生前沒有發表過的手稿，比起後來的自我檢討材料，應該是相對真實的「內心話」。



也依稀重新看到自己，
如遠鏡中窺望一顆似熟習實陌生的星子，
多久以來即和天空大循環完全游離，
獨自孤寂向黑黢黢空虛長逝，
終於被大力所吸引，所征服，
深深溶會於歷史人民悲喜中。(15；233-234)⁵

詩中的「窄門」是個精巧的譬喻，它暗示了沈從文原本是在集體之外的，他在細縫中窺見了新中國的政治想像。⁶而綜合「午夜」來看，引領他跨近國家意識形態之門的，不是「劉少奇」或「毛澤東」，甚至也不是「人民」，而是「百年前萬里外一個陌生作曲者」(15；232)。換句話說，沈從文的主體重造不只是「意識形態國家機器」的產物，還是受「悲多汶」啟發的結果。借鑑傅柯的論述，這一段小插曲或許是某種「自我的技術」的可能。⁷在新中國的「規訓」所支配的主體塑造模式之外，「音樂」或許就是沈從文的「自我的技術」。最後，雖然結果都是臣服於國家製造的「人民」，但〈黃昏和午夜〉作為沈從文進入新中國的內在憑證，所展現的姿態終究有點曖昧，而正是因為這個曖昧，沈從文的「瘋狂」與「自殺事件」依舊帶有辯證的能量，或甚至是顛覆的潛能。

⁵ 幾乎一樣的段落亦見於〈從悲多汶樂曲所得〉(15；218-219)。

⁶ 「窄門」一詞的典故也有可能是源自聖經：「你們要進窄門。因為引到滅亡，那門是寬的，路是大的，進去的人也多；」(繁體中文和合本，馬太福音 7:13)。而沈從文是讀過聖經的，可參考金介甫的說明(金介甫著，符家欽譯：《沈從文傳》，頁 161，頁 359)。

⁷ 本文對「自我技術」的理解，參考汪民安的討論。詳細論述可參考汪民安：〈編者前言：如何塑造主體〉，《自我技術：福柯文選 III》(北京：北京大學出版社，2015 年 11 月)，頁 III-XXX。

參考文獻



一、作品集

- 朱光潛：《朱光潛全集（新編增訂本）》，北京：中華書局，2012年9月。
- 沈從文：《沈從文全集（修訂本）》，太原：北岳文藝出版社，2009年9月。
- 周作人著，止庵校訂：《看雲集》，石家莊：河北教育出版社，2001年9月。
- 蕭乾：《蕭乾全集》，武漢：湖北人民出版社，2005年。

二、專書著作

- 丁曉萍、溫儒敏編：《時代之波：戰國策派文化論著輯要》，北京：中國廣播電視出版社，1995年7月。
- 王德威：《史詩時代的抒情聲音》，臺北：麥田出版社，2017年10月。
- 王德威：《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》，臺北：麥田出版社，2009年7月。
- 王德威：《小說中國：晚清到當代的中文小說》，臺北：麥田出版社，2012年11月。
- 王德威編：《哈佛新編中國現代文學史（上）》，臺北：麥田出版社，2021年2月。
- 江沛：《戰國策派思潮研究》，天津：天津人民出版社，2001年7月。
- 李揚：《沈從文的家國》，上海：上海交通大學出版社，2014年11月。
- 李歐梵：《現代性的追求》，北京：人民文學出版社，2010年5月。
- 邱于芸：《另一種自由的追求——沈從文美學研究》，臺北：麥田出版社，2014年2月。
- 周令飛主編：《魯迅思想系統研究》，北京：人民日報出版社，2016年7月。
- 周剛、陳思和、張新穎編：《全球視野下的沈從文》，上海：上海交通大學出版社，2017年5月。



- 汪民安：《現代性》，桂林：廣西師範大學出版社，2005年5月。
- 汪民安主編：《生產（第二輯）》，桂林：廣西師範大學出版社，2005年4月。
- 吳福輝：《中國現代文學發展史》，臺北：人間出版社，2010年10月。
- 孫康宜、宇文所安編：《劍橋中國文學史（卷下）：1375年之後》，臺北：聯經出版社，2017年9月。
- 陳慧寧：《生命理論——沈從文文論探微》，臺北：萬卷樓，2011年12月。
- 黃錦樹：《論嘗試文》，臺北：麥田出版社，2016年8月。
- 黃鍵：《京派文學批評研究》，臺北：萬卷樓，2019年5月。
- 張新穎：《沈從文的後半生》，臺北：麥田出版社，2015年2月。
- 張新穎：《沈從文九講》，北京：中華書局，2015年9月。
- 張新穎：《沈從文的前半生：1902-1948》，上海：上海三聯書店，2018年2月。
- 彭小妍：《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》，新北市：聯經出版社，2019年5月。
- 解志熙：《欲望的文學風旗——沈從文與張愛玲文學行為考論》，臺北：人間，2012年4月。
- 蔡元培著，聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》，臺北：淑馨出版社，1989年11月。
- 錢理群：《1948：天地玄黃》，香港：香港城市大學出版社，2017年。
- 《聯經思想集刊1》，臺北：聯經出版公司，1988年5月。

三、期刊論文

- 何雲波、李欣儀：〈巫術教化與神之重造：審度沈從文的樂治思想〉，《求索》2012年6期，頁57-59。
- 李欣儀：〈論非藝術形態「音樂」對沈從文的影響〉，《求索》2011年10期，頁208-210。
- 李欣儀：〈音樂與沈從文的「生命」之思〉，《湖南社會科學》2012年3期，頁199-



201。

李欣儀：〈重新審視沈從文的「音樂重造政治」思想〉，《江西社會科學》2012年第7期，頁256-260。

吳正峰：〈《看虹摘星錄》及《七色魘》的「愛欲書寫」再探析〉，《中國現代文學研究叢刊》2015年第3期，頁56-68。

李萌羽、溫奉橋：〈沈從文小說中「神」的概念分析〉，《青島大學師範學院學報》第25卷2期，2008年6月，頁26-30。

津守陽：〈「鄉土」是怎樣煉成的——沈從文白與黑鄉村少女形象的內涵〉，《文學評論叢刊》第15第2期（2013年），頁33-46。

徐躍東、滕小松：〈沈從文小說的中國傳統繪畫性顯現〉，《湖北大學學報（哲學社會科學版）》2006年第2期。

唐東堰、白玉蘭：〈沈從文1940年代作品中的「神」〉，《武漢大學學報（人文科學版）》第67卷第1期，2014年1月，頁79-83。

唐偉：〈「個人是國家一個單位」——沈從文公民政治哲學芻議〉，《現代中文學刊》2019年第1期，頁25-29。

涂航：〈美育代宗教：後五四時代的美學思潮〉，《南方文壇》2019年1期，頁74-79。

商金林：〈湘西音樂美術與沈從文創作之關聯〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》第45卷第2期（2008年3月），頁99-106。

許君毅：〈《青色魘》：沈從文40年代對佛經故事的重說〉，《吉首大學學報（社會科學版）》第31卷第1期，2010年1月，頁44-49。

許琇禎：〈由神人而天人的思維辨證——沈從文《神巫之愛》探蹟〉，《中國學術年刊》第18期，1997年3月，頁413-430。

黃銳杰：〈「湘西」背後的「民族」與「國家」——由近三十年沈從文研究的流變談起〉，《當代文壇》2018年第5期，頁97-101。



- 賀桂梅、錢理群等：〈沈從文《看虹錄》研讀〉，《中國現代文學研究叢刊》1997年第2期，頁243-272。
- 彭小妍：〈無聲之戀：沈從文的〈神巫之愛〉〉，《中國文哲研究集刊》第4期，1994年3月，頁395-414。
- 彭小妍：〈沈從文的烏托邦世界—苗族故事及鄉土故事研究〉，《中國文哲研究集刊》第1期，1991年3月，頁385-411。
- 彭小妍：〈以美為尊——張競生「新女性中心」論與達爾文「性擇」說〉，《中國文哲研究集刊》第44期，2014年3月，頁57-77。
- 彭建成：〈繪畫與沈從文的文學創作芻議〉，《文藝生活(藝術中國)》2009年11期，頁126。
- 張海英：〈沈從文的小說創作與中國傳統畫〉，《暨南學報(哲學社會科學)》第23卷第2期(2001年3月)，頁115-120。
- 張森：〈論沈從文1940年代「抽象」寫作之傳統根脈〉，《中國文學研究》2019年第2期，2019年2月，頁149-155。
- 曾鋒：〈西方古典音樂與沈從文的「美的宗教」〉，《湖南科技學院學報》第31卷第6期(2010年6月)，頁72-74。
- 曾鋒：〈沈從文的文學創作與西方古典音樂〉，《中國比較文學》第76期，頁17-30。
- 楊芳燕：〈激進主義、現代情境與中國無政府主義之崛起〉，《臺大歷史學報》第33期，2004年6月，頁365-397。
- 裴春芳：〈「看虹摘星復論政」——沈從文集外詩文四篇校讀札記〉，《沈從文研究》2008年第1期，頁49-57。
- 裴春芳：〈虹影星光或可証——沈從文四十年代小說的愛欲內涵發微〉，《十月》2009年第2期，頁30-38。
- 劉正忠：〈「散」與「文」的辯證：「說話」與現代中國的散文美學〉，《清華學報》新45卷第1期，2015年3月，頁101-142。

鄧齊平：〈用形式表現意象：沈從文 40 年代的文學追求〉，《吉首大學學報（社會科學版）》第 28 卷第 3 期（2007 年 5 月），頁 28-31。

譚文鑫：〈用「人事」作曲——論沈從文《邊城》的音樂性〉，《中國文學研究》2010 年第 2 期，頁 81-83、91。

叢治辰：〈北大刊評（2009 年第 9 期）·看點〉，《西湖》2009 年第 9 期，頁 109-110。

四、學位論文

罕麗姝：《詩與物的抒情史：論沈從文後期的文學與物質文化史書寫》，國立台灣大學中國文學系碩士論文，2018 年。

鄭昀：《沈從文 1940 年代文學研究》，國立清華大學中國語文學系碩士論文，2014 年 3 月。

許君毅：〈「故事」的變形和艱難重構——《七色魘》文集研究〉，福建師範大學碩士論文，2009 年。

劉季倫：《中國全能主義的思想根源》，國立臺灣大學歷史學研究所博士論文，1998 年 6 月。

五、翻譯著作

金介甫著，符家欽譯：《沈從文傳》，臺北：幼獅，1995 年 7 月。

金介甫著，黃啟貴、劉君衛譯：〈沈從文與三種類型的現代主義流派〉，《吉首大學學報（社會科學版）》第 26 卷第 4 期，2005 年 10 月，頁 1-14。

李海燕著，修家明譯：《心靈革命：現代中國愛情的譜系》，北京：北京大學出版社，2018 年 7 月。

方德萬著，何啟仁譯：《戰火中國 1937-1952》，新北市：聯經，2020 年 11 月。

麥可·哈德、安東尼奧·納格利著，李尚遠譯：《帝國》，臺北：商周出版，2002 年 7 月。

馬歇爾·伯曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了——現代性體驗》，北京：商務印書館，2003年。

梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心：身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫》，臺中：典藏藝術家庭，2007年10月。

泰瑞·伊格頓著，江先聲譯：《美感的意識形態》，臺北：商周出版，2019年5月。

竹內好著，孫歌編，李冬木、趙京華、孫歌譯：《近代的超克》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。

米歇爾·福柯著，汪民安編：《自我技術：福柯文選 III》，北京：北京大學出版社，2015年11月。

Alex Callinicos 著，杜章智譯：《阿圖塞的馬克思主義》，臺北：遠流出版社，1990年。

阿爾都塞著，陳越譯：《哲學與政治：阿爾都塞讀本（下）》，長春：吉林人民出版社，2010年11月。

約翰·柏杰著，吳莉君譯：《觀看的方式》，臺北：麥田出版社，2021年7月。

六、期刊

沈從文：〈摘星錄〉，《十月》2009年第2期，頁20-29。

沈從文：〈讀英雄崇拜〉，《戰國策》第5期（1940年），頁17-26。

郭沫若：〈斥反動文藝〉，《大眾文藝叢刊》第1輯（1948年），頁19-22。

陳銓：〈論英雄崇拜〉，《戰國策》第4期（1940年），頁2-11。

附錄¹



作品題目	寫作時間	發表時間	雜誌	卷	寫作地點
鳳子（一及九）	1932.3[邵]	1932.4.30-6.30	文藝月刊	3 卷 4 期-5, 6 期合併號	（青島）
鳳子題記	1934.5.27	1934.5.30	天津《大公報·文藝副刊》		（北平）
神之再現（《鳳子》之十）（《橙魔》原型）		1937.7.1	文學雜誌	1 卷 3 期	（北平）
水雲——我怎麼創造故事，故事怎麼創造我	1942.12[邵]	1943.1.15-2.15	文學創作	1 卷 4 期-5 期	（昆明）
綠·黑·灰（《綠魔》原型）	1943.12.10[邵]	1943.12.21-1944.1.11	當代評論	4 卷 3 期-5 期	（昆明）
綠魔		1944.2.1	當代文藝	1 卷 2 期	昆明
黑魔	1943.12 月末一天	1944.5.15	時與潮文藝	3 卷 3 期	雲南呈貢
白魔	1944	1944.5.15	時與潮文藝	3 卷 3 期	（昆明）
水雲——我怎麼創造故事，故事怎麼創造我	1944.5.3	1944.9.15	時與潮文藝	4 卷 1 期	重慶
赤魔（《雪晴》一）		1945.3.20	昆明《觀察報·生活風》	第 20 期	（昆明）
赤魔（《雪晴》一）		1945.6.14	重慶《益世報·益世副刊》		（昆明）
橙魔（原名《神之再現》）		1946.1.15	時與潮文藝	5 卷 4 期	（昆明）

¹ 以下表格中的文字與表格後的注語，均出自津守陽的文章（〈從氣味的追隨者到音樂的崇拜者——沈從文《七色魔》集的彷徨軌迹〉，頁 234-236），筆者只是重新繕打。

橙魘（原名《神之再現》）	1945.6	1946.8	春秋	3 卷 2 期	昆明桃園新村
水雲——我怎麼創造故事，故事怎麼創造我	1946.5 重校				
雪晴（《雪晴》二）	1946.10.12 重寫	1946.10.20	經世日報·文藝		
雪晴（《雪晴》二）	1946.10.12 重寫	1946.11.4	中國日報·文藝週刊		
青色魘		1946.11.4	天津《益世報·文學週刊》		（北平）
綠魘	1946.3.26 改校	1946.12	現代文錄	第 1 集	北平
巧秀與冬生（《雪晴》三）	1947.3 月末	1947.6.1	文學雜誌	2 卷 1 期	北平
黑魘	1943.12 月末一天	1947.8.1	知識與生活	第 8 期	雲南呈貢
白魘—	1947	1947.8.16	知識與生活	第 9 期	北平
傳奇不奇（《雪晴》四）	1947.10[吳]	1947.11.1	文學雜誌	2 卷 6 期	（北平）
水雲——我怎麼創造故事，故事怎麼創造我	1947.8.28 校正[全]	1947	單行本《王謝子弟》		北平
青色魘（重校）	1947.12.31[吳]				北平

（注：為了考察方便，《鳳子》各章和《雪晴》系列的作品也放進去了。加了陰影來標記每篇作品初次發表的情況，以便辨別。沒有任何標記的寫作時間和寫作地點，均根據作品原載時作家標注在文末的時間。有些暫時無法看到原載雜誌的作品，筆者按吳世勇《沈從文年譜》（天津人民出版社，2006年）、邵華強《沈從文年譜簡編》（花城出版社，1991年）、《沈從文全集》等資料補充時間，並分別以[吳][邵][全]來標注。）